

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Ninfas de Judea:
Tradición y hermenéutica de un símbolo sanjuanista

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Segundo Arsenio Anacona Becerra

Director

Ángel García Galiano

Madrid, 2014

ÍNDICE DE CONTENIDOS

PREFACIO	5
INTRODUCCIÓN	9
PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO	19
 CAPÍTULO I	
DE LAS NINFAS HOMÉRICAS A LAS NINFAS DE JUDEA	
1	EL ASPECTO MÍTICO-RELIGIOSO DE LAS NINFAS EN HOMERO Y HESÍODO..... 27
1.1	El canto de los poetas..... 31
1.2	Homero y Hesíodo. Cantores primordiales..... 32
1.3	Naturaleza de las ninfas..... 41
1.3.1	Nombre y origen de las ninfas..... 42
1.3.2	Hábitat de las ninfas..... 49
1.3.3	La “inmortalidad” de las ninfas..... 53
1.4	Las ninfas en el canto XIII de la <i>Odisea</i>..... 55
1.4.1	Perspectiva mítico-religiosa de las ninfas en el canto XIII..... 58
1.4.2	Perspectiva literaria de las ninfas en el canto XIII..... 61
2.	LAS NINFAS EN LA RELIGIÓN Y FILOSOFÍA DEL MUNDO GRIEGO..... 68
2.1	Las ninfas órficas..... 69
2.2	Las ninfas pitagóricas..... 75
2.3	Las ninfas platónicas..... 78
3	LAS NINFAS EN LA LÍRICA GRIEGA..... 88
3.1	Las ninfas en la lírica monódica y coral..... 88
3.2	Las ninfas en los <i>Idilios</i> de Teócrito..... 91
3.2.1	Los <i>Idilios</i> de Teócrito..... 93
4.	LAS NINFAS EN LA LÍRICA LATINA: POÉTICA DE LA <i>IMITATIO</i>..... 97
4.1.	La égloga como expresión del bucolismo virgiliano..... 98

4.2	Las ninfas virgilianas.....	99
4.3	Las ninfas horacianas.....	105
4.4	Las ninfas ovidianas.....	107
4.4.1	Las ninfas en las <i>Metamorfosis</i>	108
5	LAS NINFAS EN EL PENSAMIENTO NEOPLATÓNICO.....	111
5.1	De <i>Antro Nympharum</i> de Porfirio. Un símbolo neoplatónico.....	116
5.1.1	Simbolismo de la gruta.....	118
5.1.2	Simbolismo de las ninfas náyades.....	119
5.1.3	Simbolismo del interior de la gruta.....	120
5.1.4	Simbolismo de las dos puertas.....	121
5.1.5	Simbolismo del olivo.....	122
6	LAS NINFAS: DEL AMOR CORTÉS AL NEOPLATONISMO FLORENTINO.....	124
6.1	Las ninfas en Dante Alighieri.....	128
6.1.1	Las ninfas en las églogas de Dante.....	129
6.1.2	Las ninfas en la <i>Divina comedia</i>	131
6.2	Las ninfas del Renacimiento.....	137
6.2.1	Las ninfas en Francesco Petrarca.....	139
6.2.1.1	Las ninfas del <i>Cancionero</i>	140
6.2.2	Las ninfas en Giovanni Boccaccio.....	143
6.2.2.1	Las ninfas del <i>Ameto</i>	144
6.2.2.2	Las ninfas de Fiesole.....	146
6.2.3	El neoplatonismo florentino.....	149
7	LAS NINFAS NEOPLATÓNICAS: DE SANNAZARO A MONTEMAYOR.....	154
7.1	Las ninfas en la <i>Arcadia</i> de Sannazaro.....	154
7.2	Las ninfas del Tajo.....	158
7.2.1	Las ninfas garcilasianas.....	159
7.2.1.1	Visión neoplatónica de las ninfas en la <i>Égloga II</i>	161
7.2.1.2	Visión literaria de las ninfas en la <i>Égloga III</i>	164
7.3	Las ninfas en la <i>Diana</i> de Montemayor.....	168
7.3.1	La transfiguración de Felismena.....	169
8	FRAY LUIS DE LEÓN: BUCOLISMO Y ESTÉTICA NEOPLATÓNICA.....	173
8.1	La estética de fray Luis de León.....	173
8.2	Las ninfas en fray Luis de León.....	176
9.	LAS NINFAS EN SAN JUAN DE LA CRUZ.....	178
9.1	Estética neoplatónica en el <i>Cántico Espiritual</i>	178
9.2	<i>¡Oh ninfas de Judea!</i>	180

CAPÍTULO II

DE HIJAS DE JERUSALÉN A NINFAS DE JUDEA

1	LAS HIJAS DE JERUSALÉN EN EL <i>CANTAR DE LOS CANTARES</i> Y LA TRADICIÓN BÍBLICA: UN SIMBOLISMO NUPCIAL.....	182
1.1	Aproximación literaria a las hijas de Jerusalén.....	188
1.2	Las hijas de Jerusalén en el Nuevo Testamento.....	194
2	LAS HIJAS DE JERUSALÉN EN LA HERMENEUTICA JUDEOCRISTIANA: HACIA EL “MATRIMONIO ESPIRITUAL” DEL ALMA CON DIOS.....	202
2.1	Las hijas de Jerusalén en el <i>Targum al Cantar de los Cantares</i>	203
2.2	Las hijas de Jerusalén en el <i>Midrás</i>	205
2.3	Las hijas de Jerusalén en la <i>Misnah</i>	205
2.4	Las hijas de Jerusalén en la exégesis judía de la plena Edad Media.....	207
2.5	Las hijas de Jerusalén en la exégesis de los padres de la Iglesia.....	211
2.5.1	Las hijas de Jerusalén en Orígenes de Alejandría.....	212
2.5.2	Las hijas de Jerusalén en san Gregorio de Nisa.....	218
2.5.3	Las hijas de Jerusalén en san Gregorio de Elvira.....	221
2.5.4	Las hijas de Jerusalén en san Agustín de Hipona.....	222
2.5.5	Las hijas de Jerusalén en la exégesis cristiana de la plena Edad Media: san Bernardo de Claraval.....	223
3.	LAS HIJAS DE JERUSALÉN EN LA TRADICIÓN MÍSTICA JUDEOCRISTIANA...	229
3.1	Aproximación a la mística en el judaísmo: el mundo de la Cábala.....	231
3.1.1	El universo de la Cábala.....	232
3.1.1.1	Las hijas de Jerusalén en el mundo del <i>Zohar</i>	238
3.2	Aproximación a la mística cristiana: el <i>Corpus Dionisiacum</i>	241
3.2.1	El <i>Corpus Dionisiacum</i> y la mística cristiana.....	243
3.2.1.1	La figura de las hijas de Jerusalén en el <i>Corpus Dionisiacum</i>	247
3.3	Las hijas de Jerusalén en la mística renano-flamenca.....	250
3.3.1	Las hijas de Jerusalén en la mística del Maestro Eckhart.....	253
3.3.2	Las hijas de Jerusalén en Juan Tauler	257
3.3.3	Las bodas del alma de Jan van Ruusbroec. Figura implícita de las hijas de Jerusalén del <i>Cantar</i>	259
3.4	Las hijas de Jerusalén en la <i>Devotio moderna</i>	261

4.	LAS HIJAS DE JERUSALÉN EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL: DE LA ASIMILACIÓN A LA PLENITUD.....	268
4.1	Aproximación contextual.....	268
4.2	El problema de los alumbrados.....	274
4.3	Eclosión de la mística franciscana en el Renacimiento español.....	278
4.4	Las hijas de Jerusalén en las primeras obras de la mística renacentista española.	284
4.5	Las hijas de Jerusalén en la exégesis bíblica del humanismo español.....	291
4.5.1	Las hijas de Jerusalén en Cipriano de la Hueraga.....	293
4.5.2	Las hijas de Jerusalén en Benito Arias Montano.....	295
4.5.3	Las hijas de Jerusalén en fray Luis de León.....	297

CAPÍTULO III

NINFAS DE JUDEA: ABRAZO DE DOS TRADICIONES

1.	CONTEXTUALIZACIÓN DE <i>¡OH NINFAS DE JUDEA!</i> EN LA OBRA DE SAN JUAN DE LA CRUZ.....	303
1.1	Biografía de un cautiverio: la revelación de un poema.....	303
1.1.1	La cárcel toledana como sepultura: los umbrales del poema.....	306
1.1.2	La memoria como supervivencia: hipótesis sobre el hallazgo del verso <i>¡Oh ninfas de Judea!</i>	309
1.1.3	¿De las ninfas de Judea a las ninfas del Hermón?.....	316
1.2	<i>Contrafacta</i> y <i>lectio divina</i> : la epifanía de un símbolo.....	318
1.2.1	<i>Lectio divina</i> e intuición poética: del verso al símbolo.....	322
2.	POÉTICA DIACRÓNICA DEL SÍMBOLO <i>¡OH NINFAS DE JUDEA!</i>	329
2.1	Recepción hermenéutica del símbolo <i>¡Oh ninfas de Judea!</i>	333
3.	<i>¡OH NINFAS DE JUDEA!</i> : HALLAZGO, SÍMBOLO Y ABRAZO.....	338
3.1	<i>¡Oh ninfas de Judea!</i> : de la paradoja al símbolo.....	341

CONCLUSIONES.....	347
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	353
-------------------	-----

ÍNDICE DE NOMBRES.....	373
------------------------	-----

ANEXO DE TRADUCCIONES AL INGLÉS.....	378
--------------------------------------	-----

PREFACIO

La obra poética de san Juan de la Cruz es un surtidor de revelaciones cada vez que contemplamos el misterio que encierran sus versos. El verbo místico que se vierte en sus canciones enciende la sensibilidad de todo aquel que se abraza a sus enigmas con el deseo de encontrar en ellos alguna chispa de la *llama de amor* con que fueron creados. Todo esfuerzo por acceder a los dominios secretos del orbe poético sanjuanista es apenas una humilde reacción del sentimiento humano ante la perplejidad ocasionada por el *toque delicado* de sus inflamadas palabras. Este trabajo de tesis doctoral, en efecto, es un tímido asomo a la hondura del *acto creador* del poeta carmelita a través de su verso *¡Oh ninfas de Judea!*, un sorprendente hallazgo del *Cántico Espiritual* que, bajo su corteza, esconde un foco de luz que ilumina el fondo remoto de los siglos.

La intuición que estimula el deseo de investigar en las *altas cavernas* de la poesía de san Juan de la Cruz tiene su origen en la *lira 31* de la primera redacción del *Cántico Espiritual*; ahí el poeta retoma la figura bíblica de las *hijas de Jerusalén* del *Cantar de los Cantares* y la reconvierte en *algo más* que una cita textual al exclamar *¡Oh ninfas de Judea!* En este enunciado transformador e intolerable para la retórica de la época, se puede percibir cómo las tradiciones grecolatina y judeocristiana se encuentran en un impresionante abrazo que revela la aguda capacidad intuitiva del poeta carmelita para fundir en un solo verso los pilares del acervo cultural de Occidente.¹ En el asombro que causa la contemplación de este abrazo está la fuente que inspira el presente trabajo de tesis doctoral.

¹No hay que advertir que el concepto *ninfas* procede de la tradición grecolatina y el concepto *Judea* proviene de la tradición bíblica.

Tres razones fundamentales nos han llevado a elegir el verso *¡Oh ninfas de Judea!* como tema central de esta investigación. En primer lugar, la reverencia que inspira la poesía sanjuanista en su expresión lingüística motivada por un ritmo interno de vivencias, de símbolos e imágenes que constituyen el esplendor de una estética del misterio revelada en la coexistencia de contrarios, armonía de lo humano y lo divino, de lo inefable y lo nombrado, de la nada y el todo. El *entramado conceptual* de las liras de san Juan de la Cruz da cuenta de esta *fusión de mundos dispares* que determina la grandeza de su genialidad poética en cuyo centro crepita un fuego que purifica la mirada y el sentimiento de quien vuelve sobre esos versos cuatro siglos después. *¡Oh ninfas de Judea!* es una luz que ilumina los repliegues de esa disparidad de mundos y permite intuir algunas claves para descubrir el abrazo unificador escondido tras la figura de la paradoja.

En segundo lugar, la elección de *¡Oh ninfas de Judea!* como materia de estudio obedece al interés que suscitaba el verso entre quienes abordábamos la obra del poeta carmelita desde el punto de vista teórico y comparativo bajo la guía del grupo de investigación de Teoría y Retórica de la Ficción de la facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. En la medida que avanzaba la reflexión en torno a la poesía sanjuanista, *¡Oh ninfas de Judea!* marcaba un camino inexplorado hacia la fusión de los referentes culturales que consolidan el mundo occidental y, por tanto, se hacía necesario constatar el alcance de dicha intuición a través de los cauces sugeridos por el verso.

En tercer lugar, la preferencia por *¡Oh ninfas de Judea!* responde al grado de originalidad que el estudio del verso confiere al cuerpo de la investigación. Sin duda que el mundo poético de san Juan de la Cruz cuenta con una inmensa bibliografía en el ámbito teórico-literario que haría desistir a cualquier estudioso de indagar en tales dominios; no obstante, sobre el verso *¡Oh ninfas de Judea!* no hay ningún estudio detallado que contribuya a desvelar su contenido simbólico más allá de las fronteras de la paradoja. Las referencias al verso indican sólo su carácter de *rara avis* en la atmósfera místico-religiosa del *Cántico Espiritual*, pero nadie ha explorado la hondura de aquella exclamación poética. Por tal motivo, el

comienzo de este trabajo carece de un *estado de la cuestión*; no existe material bibliográfico amplio y suficiente sobre *¡Oh ninfas de Judea!* que permita su elaboración; se ha reservado para la última parte de la tesis una relación de breves *menciones* del verso en algunos autores con el fin de ofrecer un contexto de opiniones próximo a los resultados de esta investigación.

El objetivo de esta labor de tesis doctoral concentra su atención en el intento de demostrar que, en el verso *¡Oh ninfas de Judea!*, san Juan de la Cruz fusionó las dos tradiciones que constituyen gran parte del acervo cultural de Occidente. La tesis defiende que el verso sanjuanista es una amalgama de poesía, religión, filosofía, teología y experiencia mística que ha permanecido en silencio, bajo los pliegues de la paradoja, sin que nadie haya reconocido su profunda identidad simbólica. De la paradoja al símbolo es el movimiento que ha generado los hallazgos de esta investigación. Los recursos metodológicos de la poética diacrónica y la hermenéutica analógica permiten explorar el alcance de los conceptos del verso (*ninfas y Judea*) mediante una visión retrospectiva de sus significados. Así se construye un camino que, sin solución de continuidad, comunica el origen y el patrimonio semántico de cada concepto con el imaginario poético de san Juan de la Cruz.

La estructura general de esta investigación consta de tres capítulos. Los dos primeros obedecen a la diacronía de los conceptos constitutivos del verso sanjuanista evidenciada en sendos recorridos que, desde las *ninfas homéricas* y las *hijas de Jerusalén* bíblicas, confluyen en el *acto poético* del autor del *Cántico Espiritual*. En el tercer capítulo se intenta demostrar cómo las dos tradiciones se funden a través del carácter simbólico del verso *¡Oh ninfas de Judea!*

De esta manera queda declarada en términos generales la intencionalidad de la presente investigación, cuyo desarrollo ha sido posible gracias al permanente acompañamiento del doctor Ángel García Galiano, director de esta arriesgada travesía por los *arrabales* de las *ninfas de Judea*; sus sabias correcciones y advertencias de maestro han sido *lámparas de fuego* que han iluminado las *noches oscuras* de esta travesía. Del mismo modo no deben quedar

sin agradecimiento los consejos y sugerencias de tantos profesores y compañeros de academia, ni el apoyo constante de amigos, familiares y hermanos de religión que, durante estos años, han seguido expectantes el destino de este proyecto.

INTRODUCCIÓN

...porque los dichos de amor es mejor dejarlos
en su anchura para que cada uno de ellos
se aproveche según su modo y caudal de espíritu...
San Juan de la Cruz

La identidad simbólica de la expresión *¡Oh ninfas de Judea!* en el *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz tiene un factor metonímico que permite pasar del fragmento a la totalidad. La pregunta por el todo, a partir del polo literal del símbolo, obliga a examinar por separado los términos del verso (*ninfas* y *Judea*) para contextualizarlos mediante una visión diacrónica de su significado. De este modo, la interpretación analógica podría adquirir los fundamentos necesarios para proponer nuevas vías de aproximación al imaginario sanjuanista.

Esta investigación dedica un espacio considerable a trazar el recorrido semántico de los términos que confluyen en el verso de san Juan de la Cruz. Tanto las *ninfas* como las *hijas de Jerusalén* serán el hilo conductor de la travesía por los paisajes grecolatinos y judeocristianos, respectivamente. No deben perderse de vista los pasos de estas dos figuras, por más que en algunas ocasiones el contexto requiera de alguna explicación en razón de la coherencia de datos que exige el recorrido diacrónico. En todo caso, el recurso de la hermenéutica analógica siempre estará presente para equilibrar la información obtenida y evitar así el viejo problema de que, a mayor apertura, mayor imprecisión. Se ha de tener en cuenta que el imaginario poético-místico de san Juan de la Cruz es el punto analógico hacia el cual tiende toda la temática en torno a la significación de los términos del verso.

Conviene aclarar que la intención de este recorrido no pretende establecer relaciones directas entre obras y autores respecto a las *ninfas* y a las *hijas de Jerusalén*; resultaría un planteamiento indemostrable desde el punto de vista histórico-crítico. Por esta razón, se recurre a una poética diacrónica para

argumentar un posible hilo conductor que, sin solución de continuidad, permita investigar la pervivencia de los temas, los motivos y las formas relacionados con las ninfas y las *hijas de Jerusalén* desde sus respectivas tradiciones hasta el Renacimiento castellano. Tampoco se trata de rebuscar desafortadamente en la poesía de san Juan de la Cruz fuentes literarias y místicas, sino detectar parentescos culturales a modo de analogías para analizar ciertas compenetraciones poético-ideológicas dentro de un sistema de vasos *comunicantes* que ayudan a comprender la complejidad del contexto que rodeaba al poeta carmelita en su proceso de creación, en el que se atribuye especial importancia a las tradiciones grecolatina y judeocristiana.

El primer capítulo intenta trazar un recorrido del término *ninfas* desde la obra de Homero hasta el *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz. Tal propósito asume con prudencia las dificultades que, para su estudio, plantea el tema de las ninfas, debido a los múltiples aspectos que conforman su origen y evolución en el campo de la mitología grecolatina y su influencia en las literaturas posteriores.

En primer lugar se aborda el aspecto mítico-religioso de las ninfas en la épica de Homero y Hesíodo, específicamente sobre la naturaleza de estos seres mitológicos y su proyección simbólico-cultural. Este particular se constituye en referencia nuclear del recorrido por la figura de las ninfas en obras tanto de autores grecolatinos como de renacentistas italianos y españoles.

Es oportuno advertir que sólo se pretende estudiar el tema de las ninfas desde el componente simbólico que remite al verso sanjuanista. Por tal razón, se intenta un acercamiento únicamente a los textos literarios donde el protagonismo de las ninfas es más significativo. En el caso de la épica homérica se ha elegido el canto XIII de la *Odisea* por ser el pasaje que mejor describe el lugar, la presencia y actividad de las ninfas en un corpus de la épica griega arcaica. La riqueza simbólica de estos versos y su influencia en poéticas y sistemas filosóficos posteriores nos lleva a su consideración como texto fundacional de toda la investigación.

En segundo lugar se procura un recorrido por la figura de las ninfas en la filosofía y religión presocráticas y en el platonismo. Los estudios de Alberto Bernabé y Peter Kingsley, entre otros, ayudan a profundizar en el mundo órfico y pitagórico donde la presencia de las ninfas sirve de puente simbólico entre lo filosófico y lo religioso, sobre todo en temas encuadrados dentro de un mismo universo conceptual.¹ Especial atención merece en este apartado el pensamiento platónico en el ámbito de la filosofía trascendente, cuya teoría de la realidad ahonda en el mundo de las ideas más allá de su representación sensible. Este planteamiento fue recogido posteriormente por Plotino para fundamentar la filosofía neoplatónica.

En el campo de la lírica grecolatina el recorrido por el tema de las ninfas tiene en cuenta la lírica mélica con fragmentos de algunos poetas pertenecientes al canon alejandrino como Íbico y Píndaro, así como de Alceo y Anacreonte, representantes de la lírica monódica. En la poesía griega tardía la figura de Teócrito (siglo III a. C.), como padre del género bucólico y pastoril, sirve de enlace con la lírica latina que tiene en Virgilio la máxima expresión de la *imitatio* de las poéticas griegas. Catulo, Horacio y Ovidio completan el panorama de la lírica romana en cuya temática mitológica reaparecen las ninfas homéricas emparentadas con las divinidades locales asociadas al medio acuático.

El neoplatonismo irrumpió en el campo de la filosofía a mediados del siglo III d. C. Plotino y Porfirio fueron los pilares de un sistema de pensamiento que, amparado en la autoridad de Platón, promulga un compendio de ideas espirituales cercanas al misticismo. La importancia de las ideas neoplatónicas para esta investigación radica en la teoría plotiniana de la *emanción*² que admite como fuente verdadera de la realidad la *unidad absoluta, bondadosa e infinita*, de la cual emana el *intelecto (Noûs)* o lugar de las ideas que, a su vez, origina la imagen llamada *mundo-alma* o lugar de *las fuerzas* de cuyos múltiples flujos procede el

¹ Alberto Bernabé, *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*, Madrid, Trotta, 2004, p. 14.

² Martín Nilsson, *Historia de la religiosidad griega*, Madrid, Gredos, 1970, p. 149

alma humana y también el mundo de la materia. Porfirio, en *De Antro Nympharum*, recogió esta teoría y recurrió a la figura de las ninfas homéricas del canto XIII de la *Odisea* para elaborar una interpretación alegórico-simbólica sobre la venida de las almas al mundo.

Entre los siglos XII y XIII floreció la poesía trovadoresca en las cortes occitanas y se extendió hasta el norte de Italia. Esta manifestación literaria sería el precedente del *Dolce stil nuovo* que poetas italianos como Guinizelli, Cavalcanti y Dante Alighieri consolidaron en sus obras. La carga simbólica que la figura de las ninfas había adquirido en la lírica grecolatina y la filosofía neoplatónica tiene concomitancias con la poética *stilnovista* en torno a la idealización de la mujer, el amor y la belleza. Mediante la interpretación analógica de la *Vita Nuova* y la *Commedia* de Dante es posible reconocer algunos pasajes donde está latente el aspecto simbólico de las ninfas.

El tema de las ninfas en la poesía italiana posterior a Dante tiene continuidad en Francesco Petrarca, padre del humanismo y modelo de la cultura europea del Renacimiento. Petrarca estaba convencido de que la antigüedad clásica grecolatina poseía la totalidad del saber y, por tanto, era necesario recuperar su valor mediante el estudio de obras y autores de la época. En consecuencia, integró en su obra modelos latinos, como en *Bucolicum Carmen*, donde la tradición eglógica iniciada por Virgilio encuentra continuidad, incluso en los temas mitológicos donde las ninfas son figuras de notoria referencia.

Con esta motivación clasicista, enriquecida con los principios del *amor cortés*, del *stilnovismo* y de la *imaginación* dantiana, Petrarca introdujo en el género lírico una estética renovada, cuyas formas de composición, tópicos e imaginarios utilizados en obras como el *Canzoniere* dieron origen al *petrarquismo*, corriente poética que tuvo un impacto sin precedentes en las letras de la Europa renacentista.

Con Dante y Petrarca como maestros, Giovanni Boccaccio afianza los ideales del humanismo renacentista desde la perspectiva literaria. Los temas y

formas del petrarquismo caracterizan su arte poética especialmente en obras de contenido mitológico, especialmente en el *Ninfale fiesolano*, donde la inspiración de Boccaccio tiene como referencia la figura de las ninfas que se remonta a la poesía bucólica de Virgilio y Ovidio.

En la *inventio* petrarquista la mitología grecolatina es concebida como “una serie de alegorías poéticas de carácter moral, como manifestaciones de sentimientos y pasiones de la personalidad humana en su proceso de emancipación y también como expresión alegórica de verdades religiosas, científicas y filosóficas”.³ En esta tesitura, el mito de las ninfas aparece en la cosmovisión renacentista como soporte de una poesía que canta al amor y defiende lo femenino como una actitud ante la vida. Por tanto, es posible que los poetas petrarquistas, como Jacopo Sannazaro, recurrieran a la figura de las ninfas para exaltar los atributos del espíritu femenino de la época y simbolizar los ideales de *belleza* y *amor ascensional* que coinciden con la doctrina amorosa del neoplatonismo florentino difundida por Marsilio Ficino, León Hebreo y Baldassare Castiglione.

Mientras que el Renacimiento italiano entró en paulatina decadencia a principios del siglo XVI, en España comenzó un fecundo periodo en la literatura y las artes con una poesía basada en las innovaciones temáticas y formales procedentes del petrarquismo y las teorías del neoplatonismo florentino. El contacto de Garcilaso de la Vega, durante su estancia en Nápoles, con la obra poética de Jacopo Sannazaro, es el origen de esta nueva *inventio* castellana conocida en sus primeras manifestaciones como *poesía italianizante*. El protagonismo simbólico de las ninfas en la *Arcadia* de Sannazaro es el referente inmediato para la temática mitológica de las *Églogas* de Garcilaso y la *Diana* de Jorge de Montemayor.

La última etapa de este recorrido hacia las ninfas sanjuanistas tiene en cuenta la figura de fray Luis de León, en cuya obra se puede apreciar la herencia

³ Eleazar Meletinski, *El mito. Literatura y folclore*, Madrid, Akal, 2001, p. 11

temática, formal y simbólica de la poesía grecolatina, del petrarquismo y del neoplatonismo florentino. “La metafísica y la poesía, la teología y la mística se desposaron en feliz concordia en la obra multiforme y unívoca a la vez, de fray Luis de León.”⁴ Esta convivencia de tradiciones teológicas, filosóficas y literarias en la estética del maestro de Salamanca, es campo abonado para la aplicación de la hermenéutica analógica y se podría concluir que, en algunas de sus composiciones, se fusiona el imaginario de la poesía bíblica y la bucólica grecolatina.

El segundo capítulo está dedicado a la figura de las *hijas de Jerusalén* que aparece por primera vez en el *Cantar de los Cantares* y alcanza los umbrales del *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz transmutada en las extrañas *ninfas de Judea*. En primer lugar se hace un acercamiento al panorama de datos de tipo lingüístico, bíblico y conceptual que conforma el texto del *Cantar*. En segundo lugar se aborda la temática del libro que resalta la vivencia del ideal bíblico del amor encarnado en una pareja de amantes, cuyo idilio representa la alianza que une a Dios con su pueblo; los poemas narran el abrazo nupcial de estos dos amores (el humano y el divino) en un ambiente paradisiaco que hace del *Cantar* una pieza literaria con temas y formas de raíz bucólica. En este contexto aparece la figura de las *hijas de Jerusalén* como un grupo de doncellas que acompaña a la pareja de amantes.

En tercer lugar se hace una aproximación literaria a la figura de las *hijas de Jerusalén* para intentar definir su compleja identidad. Entre los rasgos más significativos desde el punto de vista literario se puede anotar que este grupo de mujeres es una creación poética destinada a resaltar la exclusividad del amor que procura permanecer al margen de toda distracción que pueda afectar su intimidad. En este punto se hace un análisis detallado de los pasajes del *Cantar* donde las *hijas de Jerusalén* aparecen como figuras destacadas dentro del poema; del

⁴ Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, I, prólogo y notas de Félix García, Madrid, BAC, 1967, p. 12.

mismo modo, se alude a su presencia en el Nuevo Testamento, sobre todo en los pasajes donde su figura aparece latente.

En el campo de la hermenéutica judeocristiana la figura de las *hijas de Jerusalén* ha sido interpretada tanto literal como alegóricamente. En primer término se hace un recorrido por las versiones alegóricas de las *hijas de Jerusalén* provenientes del judaísmo y contenidas en el *Targúm al Cantar de los Cantares*, en el *Midrás Cantar de los Cantares Rabbá* y en el corpus de *La Misná*. En el ámbito de la exégesis judía de la plena Edad Media (siglos XI-XIII), las *hijas de Jerusalén* adquirieron connotaciones simbólicas más profundas, revestidas de la atmósfera mística afín al ambiente cabalístico que floreció en el siglo XII. Entre los comentaristas judíos de esta época destacan Rashi y Abraham Ibn Ezra, quienes, dentro de la interpretación del *Cantar*, dedican un espacio considerable a la figura de las *hijas de Jerusalén* desde el punto de vista simbólico.

La hermenéutica cristiana representada por los padres de la Iglesia retoma la interpretación alegórica de las *hijas de Jerusalén* realizada por los exégetas judíos y la convierte en un motivo específicamente cristiano para representar el alma en su proceso de purificación para alcanzar la unión con Dios. En este sentido se orientan las interpretaciones de Orígenes de Alejandría, san Gregorio de Nisa, san Gregorio de Elvira y san Agustín de Hipona. En la exégesis cristiana de la plena Edad Media sobresale la interpretación de las *hijas de Jerusalén* realizada por san Bernardo de Claraval, cuya influencia fue muy significativa en los ambientes exegéticos de la *Devotio Moderna* de finales del siglo XIV.

Así como se ha realizado un recorrido por la figura de las *hijas de Jerusalén* desde la exégesis judeocristiana, también se ha trazado una estela de interpretaciones desde la tradición mística. Bajo la guía de los estudios de Gershom Scholem, se ha hecho una aproximación a la mística en el judaísmo de cara al mundo de la Cábala con el fin de contextualizar la figura de las *hijas de Jerusalén* en algunos pasajes de *El Zohar*, donde el perfil de estas doncellas es interpretado como el alma de los justos que conforman el reinado de Israel.

En el ámbito cristiano se tiene en cuenta la figura del Pseudo-Dionisio Areopagita como el padre de la mística occidental. El *Corpus Dionisiacum* se refiere a la mística como una experiencia espiritual y teológica de las verdades inefables del cristianismo que son objeto de un conocimiento más íntimo que conduce a la unión con la naturaleza divina. En este sentido las *hijas de Jerusalén* aparecen revestidas de un alto contenido simbólico que representa el ascenso del alma hacia la unión con Dios. En este proceso ascensional las *hijas de Jerusalén* representan aspectos positivos y negativos del alma en su camino de perfección.

En esta misma dirección se orientan las interpretaciones de las *hijas de Jerusalén* realizadas por los místicos renano-flamencos. En los sermones del Maestro Eckhart se aprecia una doble interpretación de las *hijas de Jerusalén*; por una parte, representan el proceso de purificación del alma y, por otra, los movimientos pasionales que perturban el ascenso del alma a la unidad suprema. Para Juan Tauler, las *hijas de Jerusalén* son el acompañamiento vigilante que el alma necesita para ascender hasta la divinidad, y para Juan Ruusbroec son vírgenes que acompañan a la novia (el alma) en su cortejo nupcial.

En el ambiente del movimiento espiritual de la *Devotio Moderna*, donde se procuraba la formación del *hombre devoto* en la línea de la *interioridad contemplativa*, aparece la figura de Tomás de Kempis, para quien las *hijas de Jerusalén* son seres intermediarios entre lo humano y lo divino, además representación de las virtudes de Cristo.

El último tramo de este recorrido está dedicado a la pervivencia de las *hijas de Jerusalén* en el Renacimiento español. Previamente se ha hecho una aproximación contextual que alude a la urgencia de renovación de las estructuras sociales, religiosas y políticas de la época mediante la incursión en los reinos españoles de las ideas del humanismo renacentista. Entre el problema de los alumbrados y el rigor de la Inquisición emerge la mística franciscana como una de las primeras cosechas del espíritu individualista del Renacimiento español. Sus máximos representantes fueron Francisco de Osuna y Bernardino de Laredo,

cuyas obras se convirtieron en referente para los místicos carmelitas, como santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz. Las *hijas de Jerusalén* en los escritos de Osuna y de Laredo son interpretadas como el punto de fusión entre las criaturas y el amor divino, además de representar las virtudes y los vicios del alma en su proceso de purificación.

Por otra parte, las *hijas de Jerusalén* también aparecen en la exégesis bíblica del Renacimiento español en las obras de Cipriano de la Hueva, Benito Arias Montano y fray Luis de León. En cada uno de estos trabajos exegeticos las *hijas de Jerusalén* se relacionan con el bucolismo y se distinguen por las cualidades afines a este ambiente, como el oficio de doncellas cazadoras y de acompañantes de dioses y pastores. Fray Luis de León es el autor que logra establecer con mayor nitidez un vínculo entre el ambiente bucólico y el aire de la tradición mística a través de la figura de las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* bíblico.

Esta confluencia de tradiciones grecolatinas y judeocristianas en la obra de fray Luis de León —especialmente la *Traducción y declaración del libro de los Cantares de Salomón*— sería la base poético-ideológica que sirvió de referencia a san Juan de La Cruz para crear el imaginario del *Cántico Espiritual*, donde el abrazo de las dos tradiciones en un verso como *¡Oh ninfas de Judea!* resulta aún más sorprendente.

En el tercer capítulo de esta investigación se intenta demostrar el proceso que llevó a san Juan de la Cruz a fundir en *¡Oh ninfas de Judea!* las dos tradiciones que configuran la cultura occidental. En primer lugar se presenta el verso dentro del contexto de la obra del poeta carmelita y las duras condiciones del cautiverio toledano en que germinaron las primeras liras del *Cántico Espiritual*. En segundo lugar se plantea la hipótesis sobre el hallazgo del verso *¡Oh ninfas de Judea!* mediante el uso de la *contrafacción* y el ejercicio de la *lectio divina*. Luego se hace un recorrido por la recepción hermenéutica del verso desde las declaraciones del propio autor hasta las menciones actuales. Finalmente se expone el proceso que ha llevado a considerar el verso *¡Oh ninfas de Judea!* un

símbolo escondido en los pliegues de la paradoja. De este modo queda demostrado el abrazo de las dos tradiciones que fundamentan la cultura occidental en un verso que, por su economía de lenguaje, se puede identificar como un auténtico símbolo dentro de la poesía sanjuanista.

PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

La consideración del verso *Oh ninfas de Judea* como un símbolo dentro de la poesía de san Juan de la Cruz, requiere la aplicación de una metodología que permita equilibrar las interpretaciones de dicho símbolo en el intento de esclarecer su sentido.

En primer lugar, se ha optado por una metodología de tipo descriptivo y analítico en el ámbito de una poética diacrónica que permita constatar el origen y evolución del término *ninfas* en la tradición grecolatina y del término *Judea* en la tradición judeocristiana asociado a la figura de las *hijas de Jerusalén* cuya presencia es relevante en epitalamios bíblicos como el *Cantar de los Cantares* que sirvió de modelo temático para el *Cántico Espiritual (CE)* de san Juan de la Cruz.

La diacronía de ambas tradiciones, que confluye de manera sorprendente en el verso *¡Oh ninfas de Judea!*, se complementa con la aplicación de la hermenéutica analógica estudiada y difundida por el filósofo mexicano Mauricio Beuchot.

1. Hermenéutica

La hermenéutica, en su condición de saber específico, se define como el arte y la ciencia de interpretar textos que van más allá de la palabra y el enunciado. Son, por ello, textos hiperfrásticos que requieren con más urgencia el ejercicio de la interpretación.¹ Tal panorama se puede apreciar en la obra de san Juan de la Cruz que no solo admite lecturas desde el contexto literario occidental sino también desde los cánones estéticos semíticos, razón por la cual el lector se ve obligado a ajustar de manera constante su campo de referencia literario.² Es factible que dichas lecturas se puedan hacer con la sutileza que identifica el quehacer de la hermenéutica en el intento de encontrar nuevas posibilidades de interpretación allí

¹ Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*, México, UNAM, 1997, p. 11.

² San Juan de la Cruz, *Obras completas I*, ed. de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Madrid, Alianza, 2003, pp. 10-11.

donde nadie las había visto antes. El proyecto *Oh ninfas de Judea* se desarrolla en este horizonte de expectativas.

El acto hermenéutico de esta investigación tiene como punto de partida la pregunta por el significado de aquellas enigmáticas e imposibles *ninfas de Judea* evocadas en el *CE*. El esfuerzo que se hace por buscar un resultado plausible desde la hermenéutica analógica, tiene como fundamento los tres pasos de la hermenéutica tradicional que, según A. Ortiz-Osés, son también tres modos de sutileza: la *subtilitas implicandi*, la *subtilitas explicandi* y la *subtilitas applicandi*.³ Al trasladar el orden de estos modos a la dimensión semiótica, la *implicación* corresponde a la sintaxis para descubrir el significado textual e intertextual; la *explicación* a la semántica para desvelar el mundo del texto y su referente real o imaginario; la *aplicación* a la pragmática donde se tiene en cuenta la intencionalidad del autor del texto para insertarlo en su contexto histórico-cultural y en el del intérprete.⁴ Mediante estas pautas metodológicas se podría lograr un acercamiento a la objetividad del texto (*intentio auctoris*) sin olvidar que el método hermenéutico siempre queda abierto para ser enriquecido con propuestas que generen nuevas hipótesis interpretativas.

2. Analogía

La analogía es una propuesta que ha enriquecido el quehacer hermenéutico de los últimos tiempos; su origen se remonta a los pitagóricos, se afianza con Platón y Aristóteles, recorre todo el ambiente filosófico del neoplatonismo, ocupa un lugar importante en el pensamiento de san Buenaventura, santo Tomás de Aquino y el maestro Eckhard, y tiene sus épocas de preferencia en el Renacimiento, el Barroco, el Romanticismo, el Simbolismo y el Surrealismo, hasta llegar a nuestros días.⁵ De este modo, la analogía se desarrolla en paralelo con la visión diacrónica

³ Andrés Ortiz-Osés, *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna*, Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 71-72.

⁴ Beuchot, *Tratado...*, p. 18.

⁵ Mauricio Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, México, FCE y UNAM, 2008, p. 20

de la temática de esta investigación, hecho que permite compaginar el método con el objetivo de la tesis.

La analogía es un modo de significación que se coloca entre lo unívoco y lo equívoco y permite distinguir las cosas por sus semejanzas y diferencias para unir las sin forzarlas.⁶ Este ejercicio intenta salvaguardar las diferencias en el margen de cierta unidad donde “las diferencias son lo principal y la unidad es solamente proporcional”.⁷ Así, la analogía se constituye dentro de la hermenéutica como una propuesta metodológica que ayuda a pensar las cosas de manera ordenada según los nexos de proporción entre ellas.

Dentro de las clases de analogía que se pueden establecer, en esta investigación se aplica únicamente la denominada *analogía de proporcionalidad*, que consiste en tomar como referencia “un nombre común a muchas cosas, pero la razón, noción o concepto significado por ese nombre se relaciona con ellas de modo diverso”.⁸ Un acercamiento hermenéutico a la problemática que plantea la poesía de san Juan de la Cruz podría obtener resultados satisfactorios desde la *analogía de proporcionalidad*, dado que, ante la mixtura de tradiciones que se intuye en su obra, son muchos los horizontes de misterio y asombro que, traducidos en símbolos, precisan una interpretación en consonancia con dichas tradiciones literarias. *Oh ninfas de Judea* es uno de los símbolos más relevantes.

El símbolo como texto, al tener un alto grado de complejidad, es algo central para la hermenéutica, porque en él el acto interpretativo encuentra su máxima prueba y su principal aplicación.⁹ Para abordar los distintos significados a los que remite el texto simbólico se requiere de una mediación proporcional que se encuentra de manera más evidente en los límites de la analogía.

3. *Hermenéutica analógica*

⁶ Mauricio Beuchot, *Hermenéutica, analogía y símbolo*, México, Herder, 2004, p.113.

⁷ *Ibíd.*, p. 112

⁸ *Ibíd.*, p. 14

⁹ *Ibíd.*, p. 36.

La combinación de los conceptos anteriores da como resultado la *hermenéutica analógica* cuyos esfuerzos intentan

abrir el campo de validez de interpretaciones cerrado por el univocismo, pero también poner límites al campo de validez de interpretaciones abierto desmesuradamente por el equivocismo, de modo que no pueda haber una única interpretación válida, sino un pequeño grupo de interpretaciones válidas, según jerarquía, que puedan ser medidas y controladas con arreglo al texto y al autor.¹⁰

Esta metodología facilita, por una parte, el equilibrio entre la interpretación literal y alegórica de un texto y, por otra, regula y matiza¹¹ los dos extremos del discurso humano, “la *univocidad* de lo claro y lo distinto que cerraría toda interpretación posible y la *equivocidad* de lo relativo que disgregaría toda interpretación posible”.¹² En este panorama, la analogía ejerce de punto intermedio entre las dos tendencias con predominio de lo equívoco, ya que la semejanza tiene más de diferencia que de identidad.¹³ En el campo de la literatura es factible su aplicación dado que al interpretar un texto es necesario oscilar entre la metonimia (lo literal, que tiende a lo unívoco) y la metáfora¹⁴ (lo alegórico-simbólico, que tiende a lo equívoco); la cercanía o alejamiento de la verdad textual determinan la validez y prioridad de las diversas interpretaciones.

4. Aplicación a la simbología sanjuanista del CE

El misterio de los versos del *CE* que el poeta admite que no podrán ser comprendidos ni por él ni por sus lectores en cuanto que son el intento de comunicar una experiencia espiritual indecible, se constituye en la materia de este planteamiento metodológico. En primer lugar, tanto el autor como el lector coinciden en la necesidad de *comprender* y *comunicar*, por lo que la sutileza de la

¹⁰ Beuchot, *Tratado...*, p. 9.

¹¹ Mauricio Beuchot, *Puentes hermenéuticos hacia las humanidades y la cultura*, México, Universidad Iberoamericana, 2006, p. 16.

¹² Mauricio Beuchot, *Hermenéutica analógica y del umbral*, Salamanca, San Esteban, 2003, p. 30.

¹³ Lo análogo —al ser un predicado en parte idéntico (unívoco) y en parte distinto (equívoco) sobre un conjunto de cosas— tiene más de diferencia que de identidad, porque lo semejante a otra cosa es más diferente que idéntico a ella.

¹⁴ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa, 1983.

hermenéutica podría valer para los dos. En segundo lugar, el poeta místico, “en su esfuerzo por comunicar eficazmente su experiencia, destruye la lengua unívoca y limitada de sus contemporáneos europeos, y maneja una palabra que tiene que flexibilizar y ensanchar infinitamente para capacitarla para la inmensa traducción que le exige”.¹⁵ De este modo, la poética de san Juan genera una tensión entre lo unívoco y lo equívoco cuyo resultado es un enigma verbal sin precedentes en la poesía del Renacimiento español. La hermenéutica analógica encuentra aquí el mejor terreno para su aplicación.

Los estudios de literatura mística consideran que el modo más adecuado para expresar lo inefable es el lenguaje poético-simbólico porque posee la virtud de potenciar una libertad lingüística que le permite al poeta místico modificar el lenguaje normal para “tocar el misterio en su desbordante plenitud y balbucir lo que puede de esa experiencia”.¹⁶ Por tanto, una primera aproximación hermenéutica a la simbología de san Juan de la Cruz supone devolver el verdadero trazado y unidad a sus escritos que inspiren una reflexión sobre el lenguaje¹⁷ mediante una teoría equilibrada (analógica).

Los símbolos utilizados por san Juan de la Cruz en la expresión poética del *CE* no poseen límites semánticos precisos y, por tanto, se prestan a una rica gama de interpretaciones.¹⁸ Ante la dificultad para comprender el sentido del *CE*, el poeta recurre a los comentarios en prosa “que surgen como clave interpretativa del simbolismo del poema, como declaración doctrinal de sus versos, como exposición mística y como conceptualización de experiencias vitales”.¹⁹ Por tanto, es posible rastrear una suerte de *hermenéutica analógica* en los comentarios del *CE*, dado que la cuota de univocidad que pueda tener el tono declarativo no pretende

¹⁵ San Juan, *Obras...*, p.12.

¹⁶ H. Herrero, “Conocimiento y metáfora en san Juan de la Cruz”. En *Revista de Espiritualidad*, 101 (1966), p. 598.

¹⁷ J. A. Valente y J. Lara Garrido, *Hermenéutica y mística: san Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 9-12.

¹⁸ C. Cuevas, “El Cántico como glosa. Relaciones entre prosa y verso”. En *Cántico Espiritual. Poesía*, Madrid, Alhambra, 1979, pp. 31-32.

¹⁹ María Jesús Mancho, “Creación poética y componente simbólico en la obra de san Juan de la Cruz”. Consultado el 25 de enero de 2012 en www.cervantesvirtual.com

superar el margen de anchura (equivocidad)²⁰ conferido por el poeta al múltiple valor de significación contenido en símbolos como *Oh ninfas de Judea*.

5. Heurística

El método hermenéutico analógico se complementa con la heurística en cuanto disciplina que ayuda a encauzar el descubrimiento de resultados cada vez más originales y cercanos a la intención del autor como a la del texto.²¹ La heurística tiene que ver con la calidad de la pregunta interpretativa que se convierte en hipótesis de trabajo. Por esta razón, la importancia del hecho heurístico en la hermenéutica radica en la innovación que exige a la hora de conjeturar un texto. “La interpretación nueva puede ser acorde con la tradición anterior, o puede romper con ella de manera más o menos drástica.”²² Pero, en cualquier caso, se debe defender la posibilidad de captar o reconstruir el sentido literal del texto (tradición) sin olvidar que también puede tener un sentido simbólico (innovación).²³ La tensión dialéctica entre tradición e innovación que se da en el acto heurístico se puede resolver mediante la hermenéutica analógica que le confiere el justo lugar a las dos.

La heurística aplicada al símbolo *Oh ninfas de Judea* suscita, en primer lugar, la pregunta por el origen del verso y de cuánto hay en él de intuición poética o tradición literaria. En segundo lugar, permite formular como hipótesis la fusión de la tradición grecolatina y judeocristiana en la sorprendente economía expresiva del verso y la amplia proyección simbólica que contiene. Los resultados de esta

²⁰ San Juan de la Cruz, “Cántico espiritual. Prólogo 2”. En *Vida y obras completas de san Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1964, p. 626.

²¹ Según el parecer de Beuchot, existen hermenéuticas inclinadas a ideales unívocos que se quedan en la intención del autor en el intento de recuperar qué quiso decir, ya que a veces se encuentra una intencionalidad más honda y distinta que la aparente; pero también el texto, en su contacto con el lector, dice cosas más allá de lo que intentaba decir el autor. La novedad de *Oh ninfas de Judea* podría estar encaminada también en este tipo de intencionalidad textual.

²² Beuchot, *Hermenéutica, analogía...*, p. 115.

²³ Umberto Eco, *Interpretación y sobre interpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 56-57.

aproximación heurística facilitan el avance de la sutileza interpretativa del símbolo mediante el rastreo de datos²⁴ que ayuden a configurar la validez de la hipótesis.

6. Retórica

Si la metodología hermenéutico-analógica ha encontrado un espacio de innovación en la heurística, la retórica es su campo de argumentación para decir y mostrar los resultados del ejercicio interpretativo.

Desde Aristóteles la retórica se ha definido como “la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer [...] La retórica parece que puede establecer teóricamente lo que es convincente en —por así decirlo— cualquier caso que se proponga”.²⁵ Específicamente, para este planteamiento metodológico, la retórica proporciona “el aparato conceptual y las reglas discursivas para deliberar y opinar, con el fin de graduar las posibilidades alternativas en relación con lo conveniente y aceptable, y así elegir una alternativa posible y además tomar la decisión de seguirla y hallar los medios adecuados para ello”.²⁶

La historia de la retórica, en su actividad discursiva, está marcada por la fuerte lucha entre lo unívoco y lo equívoco. Por esta razón, mostrar la retórica como un ejercicio analógico ayuda a establecer relaciones directas con la hermenéutica en su horizonte argumentativo. “La analogía se encuentra de muchas formas en la retórica. Está presente en la comparación o semejanza, también lo está en el tópico del *exemplum* que dispara el argumento por analogía de lo particular a lo universal. La analogía está en el corazón de la retórica, es la conciencia de que sólo se puede hablar aproximadamente de las cosas de manera humilde y suficiente.”²⁷ En el caso de *Oh ninfas de Judea*, el planteamiento retórico va de lo particular del verso a lo universal del contexto

²⁴ Hans-Georg Gadamer, *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra. 1998, p. 71.

²⁵ Aristóteles, *Retórica*, ed. de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1994, p.173.

²⁶ Mauricio Beuchot y Francisco Arenas-Dolz, *Hermenéutica de la encrucijada. Analogía, retórica y filosofía*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 129.

²⁷ Beuchot, *Hermenéutica, analogía...*, p. 121.

poético, filosófico y teológico contenido en la obra de san Juan de la Cruz mediante la comparación prudente de paradigmas simbólicos como las *ninfas* y las *filiae Ierusalem*.

La argumentación del proceso hermenéutico-analógico aplicado a *Oh ninfas de Judea* tiene “una sede muy conveniente en lo verosímil, característica peculiar de la argumentación retórica. Es la analogía con lo verdadero”.²⁸ Por tanto, los resultados de la investigación no han de ser expuestos como verdades definitivas (unívocas), ni tampoco como una polémica de intuiciones sin referencias claras (equivocas). En este caso, la forma de argumentación debe ser prudente, concreta y contextualizada, con la validez suficiente para asegurar la verosimilitud²⁹ en los enclaves ficcionales del símbolo sanjuanista. Tanto las *ninfas* como las *filiae Ierusalem* son la referencia argumentativa de un discurso (*elocutio*) que da cuenta de la búsqueda de sentido (*inventio*) de un símbolo que “conduce hacia un mundo, nos hace asomarnos a él más allá del mismo marco conceptual desde el que miramos, pues nos coloca en el límite de éste, y lo trasponemos (*dispositio*) con la creatividad, para encontrar algo nuevo”.³⁰

²⁸ *Ibíd.*, p. 128.

²⁹ Este trabajo de tesis doctoral se inscribe en la línea de investigación de Teoría y Retórica de la Ficción, por consiguiente, el campo de lo verosímil es el punto de partida y de llegada del proceso hermenéutico aplicado al símbolo *Oh ninfas de Judea*. Sin embargo, no se puede olvidar la advertencia aristotélica de que con la argumentación verosímil, algunas veces, se puede alcanzar la verdad misma. Por tanto, no se puede desconocer, aún en los predios de la retórica de la ficción, el poder veritativo de la verosimilitud y el poder universalizador de la analogía.

³⁰ Beuchot, *Hermenéutica, analogía...*, p. 129.

CAPÍTULO I

DE LAS NINFAS HOMÉRICAS A LAS NINFAS DE JUDEA

1. HACIA EL ASPECTO MÍTICO-RELIGIOSO DE LAS NINFAS EN HOMERO Y HESÍODO

El estudio de la mitología antigua desde la hermenéutica analógica permite establecer un equilibrio entre la doble vertiente semántica del concepto. Por un lado, la mitología puede entenderse como un conjunto de prácticas narrativas creadas y difundidas por determinadas culturas para describir de manera simbólica la generación del cosmos y los principios de la vida social. Por otro lado, la mitología se ofrece como un discurso sobre los mitos en su origen y naturaleza de cara a un saber que pretende convertirse en ciencia.¹ La analogía favorece la correspondencia de los dos significados y valora, en su justa medida, el grado de univocidad y equivocidad que ambos puedan tener. De esta manera, se podría decir, en términos generales, que la mitología antigua es una colección de relatos inspirados por la necesidad de encontrar un sentido a los misterios primordiales del mundo mediante la intervención de dioses y héroes; pero, a la vez, estos relatos que interpretan la realidad de manera simbólica exigen una reinterpretación especializada que, en la medida de lo posible, facilite su comprensión y permanencia en la memoria común de una cultura.²

¹ Marcel Detienne, *La invención de la mitología*, Barcelona, Península, 1985, p. 11.

² Este acercamiento a la mitología ha sido posible desde la reflexión analógica de los múltiples estudios que, sobre el tema, han realizado, además del arriba citado libro de Detienne, autores como G. S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Argos Vergara, 1984, y Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 1999.

A partir de este concepto, aplicado a la mitología griega, se podría profundizar en los orígenes del mito y del hecho religioso que configuran la vida y el pensamiento de esta sociedad. En primer lugar, el mito se podría considerar como “un relato tradicional, memorable y ejemplar de la actuación de personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano”.³ En la cultura griega se originó una tradición mítica que no sólo enriqueció la memoria colectiva de los pueblos de la Hélade, sino que se extendió por todo el Occidente conocido. La fuerza expansiva de los mitos griegos reside en las acciones extraordinarias de sus protagonistas (dioses y héroes) que se constituyen, más allá de la moral, en modelos ejemplares de actuación para transformar el mundo.

La narración de los mitos griegos se mueve entre el *tiempo de los dioses* —que refiere sucesos primordiales del *illud tempus* y del *mundus imaginalis* donde se dan los arquetipos de las cosas—⁴ y el *tiempo de los héroes* donde los dioses facilitan el paso de lo primordial a la realidad espacio-temporal de paladines forjadores de experiencias que transformaron la historia de la humanidad.

En segundo lugar, el hecho religioso se podría entender como la empresa humana por medio de la cual se establece una sacralización del cosmos y un encauce trascendental de la vida a partir de la construcción de universos simbólicos objetivados en un sistema de creencias y de prácticas que, bajo formas socioculturales, adquiere validez y vigencia en un espacio-tiempo determinados.⁵ No es posible hablar de una *religión griega* como tal; todo lo que se sabe al respecto no ha sido por testimonios confesionales directos, sino por fuentes secundarias de tipo

³ García Gual, *Introducción...*, p. 14.

⁴ Gilbert Durand, “El hombre religioso y sus símbolos”. En *Tratado de antropología de lo sagrado I*, ed. de J. Ries, Madrid, Trotta, 1995, pp. 110-116.

⁵ Esta interpretación no deja ser general y siempre morosa, en un tema tan amplio y complejo como la religión. Aquí se ha intentado aplicar la hermenéutica analógica para establecer un equilibrio entre las definiciones funcionales y sustanciales del término. Para ello se ha recurrido a los siguientes estudios: Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, 1998; Émile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza, 2003; Gerhard Lenski, *El factor religioso. Una encuesta sociológica*, Barcelona, Labor, 1967; Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998; Thomas Luckmann, *Conocimiento y sociedad. Ensayos sobre acción, religión y comunicación*, Madrid, Trotta, 2008; Peter L. Berger, *El dosel sagrado. Para una sociología de la religión*, Barcelona, Kairós, 2005.

literario, epigráfico y arqueológico que, estudiadas en su conjunto,⁶ facilitan una composición de lugar para el hecho religioso en la antigua Grecia.

El culto griego se apoya en el uso de costumbres ancestrales que han superado el paso del tiempo y el olvido.⁷ Pero estas costumbres no son consecuencia de una “ilusión primitiva o de la irracionalidad del hombre, ni tampoco el resultado del terror o la fascinación ante el *mysterium* del mundo, sino más bien como una auténtica manifestación de lo divino”.⁸ Por consiguiente, la cosmovisión de los antiguos griegos podría ser comprendida en clave teofánica, es decir, “como manifestación constante y absoluta de los dioses en todos los aspectos de la vida: en esto radica el espíritu de la religión griega”.⁹ Pero dicha manifestación no tiene un carácter autoritativo en cuanto que no existen dogmas que determinen la esencia de lo divino, ni la presencia de los dioses, ni el comportamiento de los hombres frente a ellos. Además, no se conoce ningún libro sagrado que registre lo que es indispensable saber o creer respecto de las divinidades griegas;¹⁰ por tanto, el hombre griego podía tener una concepción personal sobre los dioses sin dejar de honrarlos conforme a la tradición. Por esta razón la idea griega de lo divino siempre ha tenido una incomparable *fuerza creadora* expresada en diversas y cuidadas narraciones míticas que dan cuenta del actuar de dioses y héroes en el cosmos hasta el punto de que gran parte de las prácticas rituales griegas encontraron en ellas su sentido y fundamento.

La interpretación analógica de la experiencia mítica y religiosa en la cultura griega permite darle a cada una el valor que le corresponde sin pretender subordinarlas ni oponerlas de forma irreconciliable. Si el mito obedece a presiones colectivas muy estrictas y la tradición es el punto de apoyo para su credibilidad,¹¹ entonces tales narraciones adquieren sentido en la medida en que son releídas y

⁶ Walter Otto, *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*, Madrid, Sexto Piso, 2007, p. 32.

⁷ Jean-Pierre Vernant, *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1991, p. 9.

⁸ Otto, *Teofanía...*, p. 14.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ Erwin Rohde, *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Málaga, Ágora, 1995, p. 105.

¹¹ Vernant, *Mito y religión...*, p. 26.

confrontadas con las versiones anteriores. En la cultura griega antigua, esta actualización del campo semántico de la experiencia mítica encontró en el ritual la mediación más eficaz. De igual manera, si el rito obedece a consideraciones de orden utilitario en una colectividad, no por ello es menos simbólico. “Una ceremonia ritual se atiene a un argumento cuyos episodios están ordenados y tan cargados de significado como las secuencias de una narración.”¹² Por tanto, mito y ritual operan en el mismo registro de pensamiento simbólico y pueden asociarse para que el hecho religioso sea un conjunto de conceptos, imágenes y acciones en cuya articulación el ser humano pueda reconocer su inmanencia y trascendencia.

Esta analogía de conceptos permite considerar la religión griega como mítica en cuanto que sus diversos dioses están relacionados con mitos primordiales “que no surgen de ningún sueño del alma sino de la visión clara del ojo espiritual abierto al ser de las cosas”.¹³ Tal experiencia es inconcebible sin el culto, es decir, sin un comportamiento y un hacer solemnes que eleven al hombre griego a una dimensión superior. En esta perspectiva, no existe culto auténtico sin mito ni mito auténtico sin culto. “Que los dos sean uno, se comprende siempre y cuando se abandone el prejuicio de que el mito trae a la luz algo que sólo podría aparecer en la palabra y no igualmente en la conducta y la acción del ser humano”,¹⁴ pues tanto la expresión narrativa como los gestos rituales son manifestaciones (teofanías) de la verdad divina del mito. De este modo, la interpretación analógica podría llegar a concluir que por medio del mito (el dicho) lo divino *desciende* y se hace humano y mediante el rito (el hecho) el hombre *asciende* a lo divino y convive con los dioses. Así es comprensible también por qué en la cosmovisión religiosa de los antiguos griegos “hay divinidad en el mundo y mundanidad en las divinidades”.¹⁵

1.1. El canto de los poetas

¹² Ibíd.

¹³ Otto, *Teofanía...*, p. 28.

¹⁴ Ibíd., p. 32.

¹⁵ Vernant, *Mito y religión...*, p. 8.

Desde el punto de vista histórico-crítico, la manera de conservar y transmitir la experiencia mítico-religiosa en la antigua Grecia fue a través del lenguaje acuñado en tradiciones orales y escritas. Las primeras, forjadas en la intimidad familiar donde, especialmente las mujeres (nodrizas), contaban cuentos (*mythoi*) que orientaban la mentalidad de los niños hacia el mundo de lo divino;¹⁶ las segundas tuvieron su fundamento en la voz de los poetas que, con su canto, acercaban el mundo de los dioses a la humanidad. Este quehacer de los poetas modificó la antigua tradición de poesía oral gracias al recurso de la escritura; la poesía escrita llegó a constituirse en memoria social y espiritual de Grecia, de manera que, “si no hubieran existido las obras de poesía épica, lírica y dramática, se podría hablar de cultos griegos, en plural, pero no de una religión griega”.¹⁷

Desde el punto de vista de una poética diacrónica,¹⁸ se puede profundizar con más soltura —pero no con menos rigor— en la *fuerza creadora* de los poetas de la antigua Grecia. En primer lugar, todo lo que los griegos conocían sobre los dioses les vino “de una divinidad particular, la *musa*¹⁹ [...] que es la diosa de la verdad en el sentido más elevado. Los rapsodas y poetas, los que hablan la verdad, se llaman a sí mismos sus servidores o profetas”.²⁰ La altura que adquiere el canto y el lenguaje en el mito griego permite descubrir la esencia del mundo manifestada en forma de palabra por la boca de los dioses. En el canto de las musas resuena la verdad de todas las cosas y su *ser pleno* de divinidad²¹ que resplandece desde las honduras del cosmos. Por tanto, la experiencia poética de la antigüedad griega es altamente auditiva porque lo cantado por los poetas es, en gran medida, fruto de la *escucha*

¹⁶ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Aunque los datos que ofrecen los estudios histórico-críticos sobre este tema son de gran utilidad, el acercamiento a la inefabilidad y el misterio de la poesía griega concierne más a la poética y retórica de la ficción (fundamento de esta investigación) que a la crítica literaria.

¹⁹ Según Walter Otto, se denominan *musas* porque son una y varias a la vez. Son hijas de Zeus y Mnemosine, diosa de la memoria, y tienen el privilegio de llevar el epíteto de olímpicas.

²⁰ Otto, *Teofanía...*, p. 40.

²¹ *Ibíd.*, p. 41.

del canto de las musas.²² En segundo lugar, el canto poético es una manera de perpetuar en la historia la esencia y grandeza del ser.

Dime también por qué lloras y te lamentas en tu ánimo al oír el destino de los argivos, de los dánaos y de Ilión. Esto lo han hecho los dioses y han urdido la perdición para esos hombres, para que también sea motivo de canto para los venideros.²³

En estos versos de la *Odisea* se puede intuir que, en el fondo de las contrariedades del destino, se encuentra el *espíritu del canto* que eleva la condición del hombre homérico a una dimensión intemporal, es decir, emparentada con lo divino. De este modo, el canto se constituye en un bálsamo que el ser de los dioses procura para consolar²⁴ a la humanidad y exaltarla por encima de los límites del tiempo. “Homero y Hesíodo tuvieron un papel privilegiado en este aspecto. Sus relatos sobre los seres divinos han logrado un valor casi canónico; han funcionado como puntos de referencia tanto para los autores que los siguieron, como para el público que los escuchó o leyó.”²⁵

1.2. Homero y Hesíodo. Cantores primordiales

Homero es el principio y el fin de una época. Recogió todo lo que había heredado de los tiempos micénicos y lo transformó, merced a la recién inventada escritura, en epopeya y poesía bajo el nombre de *Ilíada* y *Odisea*.²⁶ Esta actitud homérica cierra el paradigma oral²⁷ y abre el paradigma escrito y la literatura, al ser mimesis, da cuenta de ello cuando Homero encarna en versos el espíritu de su mundo y el acto

²² Los primeros versos de la *Ilíada* y la *Odisea* dan cuenta del protagonismo que tiene el canto de las musas en la experiencia poética de Homero. “Canta, oh musa, la cólera del pelida Aquiles” (*Ilíada*, 1,1). “Háblame, oh musa, de aquel varón de multiforme ingenio” (*Odisea*, 1,1).

²³ Homero, *Odisea*, VIII, 579, trad. de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1998.

²⁴ Los dioses griegos no consuelan con *promesas* sino con lo que ellos *son*. El ser *bienaventurado* de los dioses se constituye en la certeza fundamental de la creencia griega.

²⁵ Vernant, *Mito y religión...*, p. 18.

²⁶ No se pretende aquí hacer un excursus detallado sobre la problemática que plantea el origen de los poemas homéricos, solamente se toman en consideración, desde el punto de vista analógico, algunos aspectos que ayudan a contextualizar la obra de Homero como el origen de la literatura occidental. Para tal fin se han tenido en cuenta los siguientes autores: Geoffrey Stephen Kirk, *Los poemas de Homero*, Buenos Aires, Paidós, 1968; Joachim Latacz, *Troya y Homero*, Barcelona, Destino, 2002, pp. 340-385; Pierre Vidal-Naquet, *El mundo de Homero*, México, FCE, 2001, pp. 11-30; Andrew Dalby, *La reinención de Homero*, Madrid, Gredos, 2008, pp. 209-251; Pierre Carlier, *Homero*, Madrid, Akal, 2005, pp. 11-67.

²⁷ Jasper Griffin, *Homero*, Madrid, Alianza, 2008, p. 29.

de la escritura fija para siempre su contenido que luego, al ser leído, inventa la siguiente época en forma de *paideia*.²⁸

Homero es el cierre del ciclo de los poetas-profetas que construyen un mundo, que generan una transmisión de vínculos y de virtudes que cohesionan a la sociedad que integran y se reconocen en la lengua griega.²⁹ Es posible que la profunda melancolía que hay en Homero se deba al final de este ciclo donde el valor era la poesía y la palabra, oral.

Homero es el “extravagante”, es decir, el exiliado por los dorios. Ya no es el micénico que ha conquistado Troya, ahora es jonio pero escribe en el exilio, en el idioma de sus antepasados y, de esta manera, conserva las virtudes del pueblo griego. El dorio tiene el poder, Homero la poesía y la imaginación.

Homero no escribe, Homero es escrito. Es el último epítome genial de una progenie de aedos³⁰ que cuentan la historia de una época que termina, y funda una nueva pedagogía que enseña cómo ser griego a partir de la lectura de la *Ilíada* y la *Odisea*. Por ello, se podría intuir que la *Ilíada* canta el final del remoto mundo micénico conquistado por los dorios³¹ y la *Odisea* sería el canto que da origen a toda la contemporaneidad del imaginario poético hasta Virgilio.

Por otra parte, Hesíodo es el aedo de los campos de Beocia conocedor de leyendas y antiguos modos de vida sostenidos por el trabajo agrícola y pastoril. Hesíodo, el pastor consagrado por las musas del Helicón,³² canta (revela) en sus poemas cómo las cosas han llegado a estar ordenadas (cosmos) en medio del desorden (caos), y cómo la gente podría vivir en paz y progresar de la mano de la justicia,³³ a pesar de las ambiciones y violencias, envidias y venganzas de los

²⁸ Martín Nilsson, *Historia de la religión griega*, Madrid, Gredos, 1970, p.10.

²⁹ Moses I. Finley, *El mundo de Odiseo*, trad. de Mateo Hernández Barroso, México, FCE, 1984, p. 40.

³⁰ Los aedos (ciegos) son los que no ven la manifestación de lo físico natural porque están en la intuición de lo real. Están atentos a Apolo y a su *luminosa claridad*.

³¹ Michel Austin y Pierre Vidal-Naquet, *Economía y sociedad en la antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 46-47

³² Hesíodo, *Teogonía*, 1, trad. de Pérez Jiménez y Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1997.

³³ Hesíodo, *Trabajos y días*, 10, trad. de Pérez Jiménez y Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1997.

hombres.³⁴ Desde el punto de vista mítico-religioso la obra de Hesíodo, especialmente la *Teogonía* y el *Catálogo de mujeres*³⁵, ordena la pluralidad de dioses mediante un árbol genealógico que abarca desde el nacimiento del mundo (cosmogonía)³⁶ hasta la entronización de Zeus como el soberano de los olímpicos (teogonía).

Hesíodo fue contemporáneo de su tiempo. El aspecto humano de sus poemas refleja la conducta de los hombres que no son héroes ni mortales de tiempos remotos sino él mismo, su hermano Perses, sus vecinos de Beocia. Por tanto, “Hesíodo forma totalmente parte de la edad de hierro, del presente del mundo arcaico griego”.³⁷ A partir de esta contemplación visual de la realidad (*theôria*), Hesíodo proyecta en su obra una manera de comprender el origen del mundo sensible y la importancia de la convivencia humana para sobrevivir. Este propósito exige del aedo un esfuerzo para moldear poéticamente tanto los fenómenos míticos y sociales que le cautivan como el lenguaje que los expresa.³⁸ Por esta razón, su vuelo poético se remonta al origen primero,³⁹ desde antes que los titanes dieran paso a los dioses del Olimpo, y así se convierte en el primer autor griego que se plantea un principio para todas las cosas⁴⁰ desde los veneros de la poesía.

Una interpretación analógica de la obra poética de Homero y Hesíodo concede la posibilidad de reconocer en el primero una cierta concepción equívoca⁴¹ del mundo en cuanto que la *Ilíada* y la *Odisea* se ocupan de una era desaparecida y por tanto, el contenido no es sustancialmente personal ni contemporáneo en sus referencias.⁴² Hesíodo por su parte, tiende a ser más unívoco en su concepción del mundo en cuanto que el planteamiento retórico de sus poemas se basa en una

³⁴ Ángel Sánchez de la Torre, *Homero (siglo VIII a.C.)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2012, p. 12.

³⁵ Martin Litchfield West, *The Hesiodic Catalogue or Women*, Oxford, 1985, pp. 126-130 (según West, el *Catálogo de mujeres* es una continuación de la *Teogonía*).

³⁶ Nilsson, *Historia...*, p. 10.

³⁷ Finley, *El mundo...*, p. 37.

³⁸ Sánchez de la Torre, *Homero...*, p. 18.

³⁹ Kirk, *La naturaleza...*, p. 82.

⁴⁰ Roxana Martínez Nieto, *La aurora del pensamiento griego*, Madrid, Trotta, 2000, p. 16.

⁴¹ Kirk, *La naturaleza...*, p. 79.

⁴² Finley, *El mundo...*, p. 37.

sucesión detallada de eventos donde, por una parte, refleja sus inquietudes personales contemporáneas de su tiempo y, por otra, se considera *portador veraz* de un conocimiento trascendente legitimado por las potencias divinas.

La analogía permite aclarar que estos dos planteamientos retóricos no se contradicen en esencia porque los testimonios que ofrecen pueden ser ordenados y contados con rigor para responder a las preguntas sobre la vida y la muerte, el hombre y Dios, la libertad y el destino.⁴³ Tales respuestas son la piedra angular de la cosmovisión griega arcaica donde lo humano y lo divino, espíritu y materia, conductas y valoraciones, causas y finalidades,⁴⁴ conviven en un armónico abrazo.

De este modo, las obras homéricas y hesiódicas se constituyen en paradigma fundacional de la experiencia mítica, religiosa y filosófica de la antigüedad griega. Heródoto así lo atestigua en sus apuntes históricos:

Puede decirse que hasta ayer o anteayer los griegos no conocían el origen de los distintos dioses, ni si todos ellos eran eternos, ni cuál era su aspecto de cada uno. Pues yo creo que Homero y Hesíodo nacieron, a lo sumo cuatrocientos años antes que yo. Y ellos son los que han establecido los nacimientos y parentescos de los dioses, les han dado sus nombres, distribuido sus cargos y oficios y fijado su figura.⁴⁵

La comparación del aspecto mítico-religioso en las obras poéticas de Homero y Hesíodo facilita la distinción entre los dioses antiguos y los dioses olímpicos. Los testimonios de Hesíodo,⁴⁶ especialmente en la *Teogonía* y el *Catálogo de mujeres*, se remontan a una antigua religión griega donde la fe se fundaba en la tierra y en los elementos como realidades que dominaban la vida de la comunidad con la secuencia *tierra-procreación-sangre y muerte* que determinó la representación de sus deidades: “Todas allegadas a la tierra, todas tienen parte en la vida y en la

⁴³ Walter Otto, *Los dioses de Grecia*, trad. de Rodolfo Bergue y Adolfo Murguía, Madrid, Siruela, 2003, p. 33.

⁴⁴ Sánchez de la Torre, *Homero...*, p. 19.

⁴⁵ Heródoto, *Historia*, II, 53,1-2, trad. de Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1999, p. 343.

⁴⁶ Por motivos de coherencia retórica, al mencionar *dioses antiguos* y *dioses nuevos (olímpicos)*, se hace referencia a Hesíodo en primer lugar en cuanto que, a diferencia de Homero, narra explícitamente aspectos propios de la antigua religión telúrica que Homero da por conocidos. En todo caso, para esta investigación se considera que la obra de Hesíodo es posterior a la de Homero.

muerte. Pueden calificarse como deidades telúricas o mortales”.⁴⁷ Aunque Cronos era el ancestral rey de los dioses, “la preponderancia de lo femenino (Gea, Deméter, Rea, erinias y ninfas) fue uno de los rasgos eminentes del carácter del antiguo imperio divino”.⁴⁸ Gea era la diosa primordial,⁴⁹ nacimiento y muerte eran de su dominio en un incesante círculo sagrado que determinaba el orden natural del mundo y de la vida humana. Dicho orden constituía la esencia de la voluntad divina y, al ser alterado, tal voluntad se levantaba amenazante y represora.⁵⁰ Ante la severidad de este orden que, en cierta manera, limitaba la voluntad personal, surgieron las prácticas mágicas como actos de la conciencia humana que desdeñaba la venerable norma de la naturaleza y buscaba el ordenamiento del mundo y de la vida por otros caminos (démones) distintos a la voluntad divina (dioses).⁵¹ Es posible que la magia estuviera asociada a los mitos primitivos como una acción individual o de pequeños grupos que “pretendían doblegar la voluntad de las potencias superiores mediante la coacción irresistible de fórmulas y actos”.⁵² El resultado de estos conjuros mágicos son los acontecimientos milagrosos que también ocupan un lugar importante en las narraciones míticas prehoméricas.⁵³

⁴⁷ Otto, *Los dioses...*, p. 35.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 39.

⁴⁹ Aunque en la religión prehomérica lo femenino-maternal tenía una suprema categoría divina, no por ello se desdeñaba la grandeza de las deidades masculinas. Para el interés de esta investigación es sugerente el pasaje 176 de la *Teogonía*, en el que Hesíodo canta que el gran Urano, mientras conducía a la Noche, abrazó a Gea y, ansioso de amor, se extendió sobre ella. De este modo, el mito hesiódico destaca el *abrazo primordial* como el acontecimiento más poderoso en el principio del mundo.

⁵⁰ Eric Robertson Dodds, *Los griegos y lo irracional*, trad. de María Araujo, Madrid, Alianza, 2006, p. 40.

⁵¹ Son muchos los estudios dedicados al tema de la magia en el mundo griego y romano. Sobre el particular se han consultado también los siguientes autores: *Lexicographi Graeci*, vol. 1, *Suidae Lexicon*, pars 3 [Kappa-Omicron]. Voz: *Μαγεία*, ed. de Ada Adler, Stuttgartiae, Teubneri, In Aedibus B.G., 1967; Geoffrey Lloyd, *Magic, reason and experience*, Cambridge, University Press, 1990; Derek Collins, *Magic in the ancient world*, Malden (MA), Blackwell Pub, 2008; José Luis Calvo Martínez y María Dolores Sánchez Romero, *Textos de magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos, 1987.

⁵² Luis Gil, “Medicina, religión y magia”. En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, Universidad Complutense de Madrid, vol. 11, 2001, p. 182.

⁵³ El mito de Perseo cantado originalmente por Hesíodo en *Teogonía*, 280 y ampliado por Ferécides (Felix Jacoby, *Fragmente der Griechische Historiker*, 3, F 11) y Apolodoro en su *Biblioteca mitológica*, II, 4, es un ejemplo del héroe milagroso del mito arcaico. Desde el punto de vista de la retórica de la ficción es significativo para esta investigación el viaje de Perseo hasta el extremo más occidental del mundo para llegar donde habitan las gorgonas y cortar la cabeza de Medusa. Para conseguirlo, Perseo obliga a las ancianas Fórcides a mostrarle *el camino de las ninfas*. De las ninfas recibe las

Cualquiera que fuese el sentido original de los cantos hesíodicos, la rareza y enormidad de sus relatos son, en todo caso, el testimonio de un espíritu arcaico que fundó una visión mítica del mundo. La evidencia de este primitivo pensamiento mítico se encuentra en la representación de los dioses en la que, sin excluir el antropomorfismo, predominaban las deidades reveladas en forma de animales y su existencia estaba íntimamente vinculada con árboles, plantas, montañas y ríos.⁵⁴

De este modo, la experiencia mítico-religiosa referida por Hesíodo, concebía lo divino como una *fuerza oscura* donde los dioses estaban emparentados con el Tártaro y la muerte. De hecho, la dura confrontación bélica entre titanes y olímpicos terminó con el encierro de los primeros en lo oscuro y profundo de la tierra.⁵⁵

Por otra parte, los dioses olímpicos —a quienes los estudios histórico-críticos han preconizado como divinidades primordiales en el mundo helénico a partir de Homero— son el fundamento de una nueva religión que, a su vez, proclama una cosmovisión diferente de aquella que regía en la antigua religión telúrica. Los poemas homéricos de la *Iliada* y la *Odisea* muestran con firmeza y madurez que el hombre griego ha cambiado la manera de percibir el mundo.⁵⁶ La religión olímpica toma distancia de la secuencia *tierra-procreación-sangre-muerte* de la religión telúrica y, por tanto, las representaciones divinas sufren una evolución: “Se partió de un mundo dominado por serpientes, toros, rayos y monstruos, a un mundo gobernado, orgánico, con héroes y dioses bondadosos y sabios, parecidos al

sandalias aladas, la *kíbis*, que al parecer era una bolsa, y el casco de Hades que lo hacía invisible. Con este pertrecho mágico-milagroso el héroe emprende el viaje y logra su cometido. Salvadas las diferencias, el recorrido poético-ficcional que sustenta este capítulo sería también un intento por redescubrir el *camino de las ninfas* que condujo a Perseo hasta el extremo más occidental del mundo conocido, hoy fácilmente analogado con las regiones de la península Ibérica, cuna de las *ninfas castellan*as de Garcilaso de la Vega y las *ninfas de Judea* de san Juan de la Cruz.

⁵⁴ Otto, *Los dioses...*, pp. 45-46.

⁵⁵ Hesíodo, *Teogonía*, 675-740.

⁵⁶ Son razonables los planteamientos de Walter Otto y de G. S. Kirk al advertir que el olimpismo cantado y promovido por Homero no ha de ser interpretado como el punto de partida de la nueva experiencia mítico-religiosa, sino como la *consumación* de un largo proceso espiritual anterior a las epopeyas descritas en su obra poética. Homero no explica los mitos en sus cantos porque da por descontado que son conocidos ampliamente por el pueblo.

hombre en su *alma y figura*, pero superiores”.⁵⁷ Esta evolución del pensamiento mítico-religioso en la Grecia arcaica se refleja, por una parte, en el predominio de las deidades antropomórficas en un politeísmo manifiesto⁵⁸ y, por otra, en la pertenencia de tales deidades al reino de la luz, de la vida y de la eterna juventud, sin relaciones notorias con el oscuro imperio de la muerte.⁵⁹

Así, el *aparato divino homérico*⁶⁰ gobernado por Zeus, padre de dioses y hombres, representa una nueva configuración del cosmos donde también triunfó el modo de pensar masculino “frente a la preponderancia de lo femenino que era uno de los rasgos eminentes de las antiguas divinidades telúricas. Ahora los dioses son hijos del *padre* y no sumisos esposos de las diosas”,⁶¹ de tal manera que la antigua alianza matrimonial de Urano y Gea, manifestada en el *abrazo primordial* de la teogonía hesiódica, es sustituida por la fecunda lujuria de Zeus en representación del cielo y por la belleza de algunas mujeres humanas o *diosas humanizadas*, como las ninfas, en representación de la tierra.⁶²

En el campo de acción de los dioses olímpicos ya no tienen protagonismo los mitos fabulosos de antaño y, por consiguiente, la visión mágica del mundo carece de importancia en los cantos homéricos.⁶³ Aunque algunos relatos de Homero tengan reminiscencias de la magia antigua,⁶⁴ su fundamento no es el poder mágico, sino “el ser y la esencia de la naturaleza que encuentran en las deidades su expresión más sublime. *Naturaleza* es la gran palabra nueva que el maduro espíritu griego opone a la antiquísima *magia*. Y desde aquí se abre un camino hacia las artes y las ciencias,”⁶⁵ decisivo para consolidar la cultura propia de los pueblos de la Hélade.

⁵⁷ Gilbert Murray, *La religión griega. Cinco ensayos sobre la evolución de las divinidades clásicas*, trad. de Santiago Ferrari y Víctor D. Bouilly, Buenos Aires, Nova, 1956, pp. 70-72.

⁵⁸ Otto, *Los dioses...*, p. 46.

⁵⁹ Homero, *Iliada*, XX, 65, trad. de Emilio Crespo, Madrid, Gredos, 1996.

⁶⁰ Nilsson, *Historia...*, p. 72.

⁶¹ José García López, *La religión griega*, Madrid, Istmo, 1975, p. 40.

⁶² Otto, *Los dioses...*, p. 50.

⁶³ Dodds, *Los griegos...*, p. 53.

⁶⁴ Homero, *Odisea*, X, 210-240.

⁶⁵ Otto, *Los dioses...*, p. 53.

Otro aspecto fundamental en la religión homérica es la *intervención psíquica*⁶⁶ que atribuye a un agente sobrenatural (*dioses*), por una parte, todas las desviaciones (*ate*) de la conducta normal del ser humano, y, por otra, la comunicación de poderes divinos (*menos*) que aumentan la valentía (*areté*) de un guerrero para la lucha.⁶⁷ Pero dichos estados mentales no agotan los diversos significados que tiene la *psique* homérica, de los cuales se puede inferir que la *psique* (*alma*) es algo semejante al aire manifestado en la respiración de los seres vivos y que, tras la muerte, se libera del cuerpo y permanece intacta⁶⁸ como hálito⁶⁹ y como sombra.⁷⁰

La analogía entre la antigua religión telúrica y la nueva religión olímpica deja en evidencia que el llamado Renacimiento helénico de la época arcaica⁷¹ no olvidó el poder y la santidad de los dioses primitivos; si bien el olimpismo los desplazó del primer lugar, Homero los dejó permanecer con su liberalidad y verdad⁷² en el fondo de sus poemas. Así como Hesíodo canta una selección de creencias tradicionales para una cultura campesina, Homero lo hace para una cultura aristocrática y militar;⁷³ pero ambos cantos se complementan en su expresión simbólica de indiscutible belleza y en la consolidación del espíritu mítico, religioso y filosófico de una cultura modélica para el mundo occidental miles de años después.⁷⁴

No obstante, esta experiencia mítico-religiosa marcó un límite riguroso que impedía la proximidad entre dioses y hombres; por tanto, al hombre griego no le quedaba espacio “para el ansia profunda y ardiente de saltar esa distancia y fundirse

⁶⁶ Los autores consultados en clave analógica para el tema de la *psique* en Homero son: Erwin Rodhe, *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Málaga, Ágora, 1995; Jean N. Bremmer, *El concepto del alma en la antigua Grecia*, trad. de Menchu Gutiérrez, Madrid, Siruela, 2002; Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *Der Glaube der Hellenen*, vol. 1, Daramstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

⁶⁷ Dodds, *Los griegos...*, pp. 22-26.

⁶⁸ Rodhe, *Psique...*, p. 118.

⁶⁹ Homero, *Iliada*, XXIII, 100 ss.

⁷⁰ Homero, *Odisea*, XI, 207.

⁷¹ Domingo Plácido Suárez, “La religión homérica”. En *Historia* 16, nº 206, Madrid, Historia viva, 1993, p. 68.

⁷² Otto, *Los dioses...*, p. 35.

⁷³ Dodds, *Los griegos...*, p. 53-54.

⁷⁴ Murray, *La religión griega...*, p. 84

con la divinidad. En una palabra: no había lugar para la religiosidad mística”.⁷⁵ A raíz de esta necesidad espiritual emergieron diversos fenómenos religiosos como los *misterios de Eleusis* reconocidos por su carácter iniciático y secreto;⁷⁶ el *éxtasis dionisiaco*, cuyo delirio violento, especialmente en las mujeres, fue moderado “por el legalismo patrocinado por Apolo de Delfos que lo acogió y lo adoptó a las formas del culto griego”;⁷⁷ y por último, el *orfismo*, que, a manera de sincretismo religioso, recogió antiguos escritos sagrados atribuidos a Orfeo y a Museo, aspectos del espíritu eleusino y dionisiaco para promover una forma de vida ascética en virtud del destino del alma después de la muerte.⁷⁸ Estas manifestaciones religiosas que, en principio aparecen al margen de las leyes oficiales, integran de manera paulatina nuevas dimensiones a la religión griega para constituir así un sistema cultural adecuado a las distintas necesidades espirituales de la *polis*.

Con este precedente, el estudio de las ninfas se contextualiza en las dimensiones mito-poética y religiosa, propias de la época griega arcaica que, a su vez, concuerda con el origen de la palabra escrita testimoniada en los poemas homéricos de la *Ilíada* y la *Odisea*. Iniciar el recorrido desde aquí garantiza una visión diacrónica del tema y cómo la naturaleza de las ninfas adquiere notoria carga simbólica en la medida en que su figura es contemplada por las diferentes corrientes filosóficas y poéticas posteriores a Homero y cuya influencia alcanza hasta los místicos *umbrales* de san Juan de la Cruz.

1.3. Naturaleza de las ninfas⁷⁹

Los primeros datos que configuran la naturaleza e imagen de las ninfas como seres mitológicos aparecen en Grecia durante la época arcaica.⁸⁰ Desde un principio la

⁷⁵ Nilsson, *Historia...*, p. 29.

⁷⁶ Vernant, *Mito y religión...*, p. 64.

⁷⁷ Nilsson, *Historia...*, p. 31.

⁷⁸ Vernant, *Mito y religión...*, p. 65.

⁷⁹ La referencia fundamental para este apartado es, en primer lugar, el artículo, insuperable por su rigor y extensión, de Hans Herter y Fritz Moritz Heichelheim publicado en la *Real-Encyclopadie de Classischen Altertumswissenschaft* en 1936. En segundo lugar, la tesis doctoral *Las ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia arcaica*, de María de Fátima Díez Platas, Madrid, Universidad Complutense, 2002, uno de los estudios más completos sobre el tema en lengua castellana.

manifestación de las ninfas en *inmensos colectivos* generó grandes dificultades para definir su identidad. La complejidad del tema hace sospechar que las ninfas podrían haber sido una *categoría* conformada por diversos miembros con características comunes tales como las figuras femeninas designadas simplemente como diosas (νυμφη); las divinidades colectivas femeninas como las Horas o las Gracias; y las *diosas de la naturaleza* que unas veces son denominadas νυμφαι y, otras veces, *náyades o hamadríades*.⁸¹ Sin embargo, esta categorización también resulta confusa e insuficiente porque, dentro de ella, “ni están todas las que son, ni son todas las que están”.⁸²

Por este motivo, desde la antigüedad no ha existido un concepto unívoco para definir a las ninfas. Las diversas concepciones han sido causa de oscuridad en el tema,⁸³ incluso para los mismos poetas arcaicos; prueba de ello es que las ninfas de la poesía épica no son las mismas de la poesía lírica. Sólo hasta la época alejandrina (siglo III a.C.) aparecen los primeros estudios sobre las ninfas a partir de los comentarios de las obras de Homero y Hesíodo. Se tiene noticia de los trabajos de Calímaco de Cirene⁸⁴ y de Mnesímaco Faselis⁸⁵ en los que figura un intento de clasificación de las ninfas según su hábitat de cara a una posible definición de su naturaleza.

El recurso a la analogía permite una interpretación moderada de la ingente variedad de aspectos y funciones que caracterizan al colectivo de las ninfas⁸⁶ a partir de la información que ofrecen, específicamente, los textos épicos y líricos de la

⁸⁰ No se descarta la posibilidad de que su origen sea más antiguo, pero por el momento no existen datos que lo demuestren con certeza.

⁸¹ María de Fátima Díez Platas, *Las ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia arcaica*, Madrid, Universidad Complutense, 2002, p. 5

⁸² *Ibíd.*, p. 4.

⁸³ Desde los orígenes, las ninfas, al parecer, se esconden en su propia denominación. Como se verá, la oscuridad de sentido que contiene el término es utilizada por san Juan de la Cruz en las misteriosas *ninfas de Judea*. La cuidada selección del lenguaje del carmelita para intentar “decir lo indecible”, da cuenta de la intensidad de su experiencia poético-mística.

⁸⁴ Otto Schneider, *Callimaquea*, vol. II, Leipzig, In aedibus B.G. Teubneri, 1873, p. 288 ss.

⁸⁵ Carl Wendel, *Scholia in Apollonium Rhodium vetera*, II, 477; IV, 1412, Weidmannos, Berolini, 1958.

⁸⁶ Díez Platas, *Las ninfas...*, p. 1.

Grecia arcaica.⁸⁷ El contraste de las ninfas de la épica con las de la lírica, del mismo modo que las ninfas del mito con las del culto,⁸⁸ favorece la clarificación de algunos aspectos fundamentales referentes a su nombre, origen, hábitat y actividades que determinan parte de su naturaleza identificada en el mundo occidental.

1.3.1. Nombre y origen de las ninfas

El primer contexto literario que refiere la palabra *ninfa* es la obra poética de Homero. Según el estudio de Gantz,⁸⁹ tanto en la *Iliada*, como en la *Odisea* y en los *Himnos homéricos*, el término designa sujetos diferentes; unas veces se usa para dirigirse a Helena,⁹⁰ en otras se refiere a Marpesa como novia;⁹¹ en el escudo de Aquiles alude a las novias en general;⁹² Euriclea lo aplica a Penélope dirigiéndose a ella directamente;⁹³ se utiliza para Calipso⁹⁴ y para Toosa, hija de Forcis y madre de Polifemo,⁹⁵ al igual que para las hijas de Helios Faetusa y Lampetia;⁹⁶ se emplea también para definir al colectivo de náyades y su estilo de vida dentro de las grutas.⁹⁷ En los *Himnos homéricos*, el término *ninfa* es atribuido a un grupo de *diosas de la naturaleza* en estrecha familiaridad con dioses y héroes en diversos ambientes.⁹⁸

En la obra de Hesíodo el vocablo *ninfa* es abundante y variado. En la *Teogonía* aparece, especialmente, en plural para designar a *diosas de la*

⁸⁷ La épica, la lírica y la tragedia, en cierto modo, son géneros contemporáneos en la época de la Grecia arcaica. Los tres géneros comparten el mismo corpus mitológico donde la naturaleza de las ninfas ya es reconocida por su complejidad. Por tanto, para garantizar la fluidez de esta visión diacrónica del tema de las ninfas desde Homero a san Juan de la Cruz, se ha optado únicamente por la vía épico-lírica sin desconocer el valor y la importancia que el tema pueda tener en la tragedia griega y en algunos historiadores arcaicos.

⁸⁸ Díez Platas, *Las ninfas...*, p. 53.

⁸⁹ Timothy Gantz, *Early Greek myth: a guide to literary and artistic sources*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, p. 139

⁹⁰ Homero, *Iliada*, III, 130.

⁹¹ *Ibíd.*, IX, 560.

⁹² *Ibíd.*, XVIII, 492.

⁹³ Homero, *Odisea*, IV, 743.

⁹⁴ *Ibíd.*, V, 30

⁹⁵ *Ibíd.*, I, 71-73.

⁹⁶ *Ibíd.*, XII, 132.

⁹⁷ *Ibíd.*, XIII, 104 (texto fundacional de esta investigación).

⁹⁸ Homero, *Himnos homéricos*, hCer. 5, 23, 418; hVen. 97-98; hHom XIX. 3, 19; hHom XXVI. 3, 10, trad. de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1998.

*naturaleza*⁹⁹ y luego la palabra queda implícita cuando el poeta se refiere a los numerosos colectivos de nereidas y oceánides.¹⁰⁰ En los *Fragmentos (Catálogo de las mujeres)*, el término *ninfa* se aplica tanto en singular, para designar a una especie de “ninfa anónima” que aparece en varios fragmentos,¹⁰¹ como en plural para los colectivos de diosas¹⁰² en un contexto genealógico y de laboriosidad.

De acuerdo a estas referencias, la palabra *ninfa* en la épica griega arcaica tiene dos acepciones fundamentales: *divinidades de la naturaleza* y *novia*. La mayoría de las veces prevalece en los poemas el sentido mítico-religioso de *diosas de la naturaleza*; tal primacía se puede reconocer por el uso de epítetos aplicados a ellas cuya significación remite a elementos o lugares del entorno natural. Por esta razón, las ninfas son consideradas, especialmente, acuáticas (*náyades*) y montaraces (*orestíades*) en virtud de su estrecha relación con el agua y las montañas. Derivadas de estas dos caracterizaciones existen otros nombres como oréades, hamadríades, oceánides o nereidas¹⁰³ para referirse a los diferentes colectivos de ninfas como *divinidades de la naturaleza*. Es posible que tales denominaciones hayan sido utilizadas por los poetas, en principio, para resaltar la capacidad de adaptación de las ninfas a los diversos contextos mitológicos y culturales de la época y luego para acotar el significado del término mediante el uso del epíteto.

El grado de complejidad aumenta cuando el término designa el nombre común de *novia*. El estudio etimológico y semántico de Díez Platas al respecto,¹⁰⁴ destaca el sentido que la lexicografía griega antigua dio a la palabra *ninfa* (νυμφη) compuesta a partir de νεος que luego se convirtió en νυος, cuyo significado es *nuera*.¹⁰⁵

⁹⁹ Hesíodo, *Teogonía*, 130; 187.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, 240-264; 349-365.

¹⁰¹ Hesíodo, *Catálogo de las mujeres*, 17^a, 4; 195, 2; 235, 2; 244, 15, trad. de Pérez Jiménez y Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1997.

¹⁰² *Ibíd.*, 10^a, 17; 10e, 56.

¹⁰³ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 380.

¹⁰⁴ Díez Platas, *Las ninfas...*, pp. 57-101.

¹⁰⁵ Díez Platas menciona un dato interesante; al desaparecer la palabra νυιος en griego moderno, el termino que hoy se utiliza para *nuera* es νυμφη.

Esta etimología estaba condicionada también, en cierta medida, por el sentido que se daba a la palabra, o bien desde la novedad a la iniciación a la vida matrimonial, o bien desde las epifanías divinas o la aparición de las ninfas como diosas sobre la tierra según Hesíodo en la *Teogonía*. A resultados de este ejercicio etimológico se definía *ninfa* (νυμφη) como: *la que se ha mostrado recientemente*, o quizá, *la que parece joven*.¹⁰⁶

El esfuerzo para encontrar el camino que debió recorrer el término *ninfa* desde su sentido básico hasta dar con la noción ampliamente aceptada de *novia*, ha generado diversas explicaciones¹⁰⁷ que merecen una interpretación analógica para intentar un acercamiento al justo sentido del término. El vínculo del término *ninfa* con la *novedad de la iniciación matrimonial* propuesto por la antigua lexicografía griega, encuentra semejanza con la raíz latina *nubo* que significa *casarse, contraer matrimonio la mujer*. El sentido de esta raíz ha generado, al menos, tres tipos de interpretación. Primera, como *entregarse, darse*. Segunda, como *cubrirse o velarse* con referencia al matrimonio en el detalle del velo de la novia. Tercera, como *tejer, atar, entrelazar*. La analogía de estas interpretaciones con el significado griego de *nuera* (νυός) constata, en primer lugar, que la *nuera* es la mujer que, por el matrimonio, se *entrega* y se *ata* a la familia del novio; por otro lado, la analogía remite al aspecto simbólico de la entrega relacionada con el amor y con el matrimonio, para representar el papel que la mujer desempeña en el encuentro sexual o en la institución matrimonial.¹⁰⁸

En todo caso, la interpretación del término *ninfa* como *novia* ha creado un campo semántico vinculado con la nupcialidad y definido por tres nociones básicas: la feminidad, la juventud y la nubilidad.¹⁰⁹ Según Herter, cuando estas nociones son asignadas a la palabra *ninfa* pueden referirse tanto a la muchacha en edad núbil,¹¹⁰

¹⁰⁶ Díez Platas, *Las ninfas...*, p. 58.

¹⁰⁷ Hans Herter y Fritz Moritz Heichelheim, "Nymphai". En *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft: Neue Bearbeitung, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen / Herausgegeben von Georg Wissowa*, Stuttgart, J.B. Metzlersche, 1894-1980, vol. XVII, 2, columnas 1527-1599.

¹⁰⁸ Díez Platas, *Las ninfas...*, p. 60.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 61.

¹¹⁰ Hesíodo, *Teogonía*, 298.

como a la novia propiamente dicha,¹¹¹ o a la recién casada.¹¹² Las tres acepciones están en relación con el proceso que vive una joven antes, durante y después del matrimonio.¹¹³ La analogía de estos conceptos, por tanto, permite intuir que *ninfa*, entendida como *novia*, “va ligada a un contexto que siempre implica amor, unión y, sobre todo, *belleza* femenina que suscita atención y deseo”¹¹⁴ por parte de dioses, héroes y mortales, cuyo efecto es la unión marital y posterior maternidad.

En cuanto al origen de las ninfas, los textos arcaicos ofrecen dos concepciones básicas respecto de su aparición sobre la tierra. Por un lado, existen ninfas que nacen de un fenómeno del mundo natural¹¹⁵ y, por otro, pertenecen a un linaje con características humano-divinas.¹¹⁶ Pero también existen evidencias textuales sobre el aspecto de filiación donde los colectivos de ninfas adoptan el nombre de un progenitor divino, por ejemplo *hijas de Zeus*, *hijas de Océano*, *hijas de Helios*, entre otros. “El último eslabón de la cadena generativa indica que de madres ninfas o de hijos de ninfas nacen nuevas ninfas que, en la mayoría de los casos, Zeus es el progenitor.”¹¹⁷

La formulación mítica del nacimiento de las ninfas como elementos naturales, aparece, en primer lugar, en la *Teogonía* de Hesíodo donde el poeta “ofrece un relato detallado del nacimiento de estos seres y lo sitúa dentro del establecimiento de un orden entre los elementos naturales y los dioses durante la formación del mundo”.¹¹⁸ La castración de Urano por parte de Cronos es el hecho mítico que fundamenta el origen de las ninfas:

El poderoso Urano conducía la noche, y se echó sobre la tierra, ansioso de amor y se extendió por todas partes. El hijo salió de su escondite y logró alcanzarle con la mano

¹¹¹ Homero, *Iliada*, IX, 560; XVIII, 492.

¹¹² Homero, *Odisea*, IV, 743; XI, 447.

¹¹³ *Real-Enciclopedia...*, vol. XVII, 2, columnas 1527-1599.

¹¹⁴ María de F, Díez Platas, “Naturaleza y femineidad. Los epítetos de las ninfas en la épica arcaica”. En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, Madrid, Universidad Complutense, vol. 10, 2000, p. 37.

¹¹⁵ Hesíodo, *Teogonía*, 130; 187.

¹¹⁶ Hesíodo, *Catálogo...*, 2-9; 10a y 123.

¹¹⁷ Díez Platas, *Las ninfas...*, p. 136.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 138.

izquierda, empuñó con la derecha la prodigiosa hoz, enorme y de afilados dientes, y apresuradamente segó los genitales de su padre y luego los arrojó a la ventura por detrás. No en vano escaparon aquellos de su mano. Pues cuantas gotas de sangre salpicaron, todas las recogió Gea. Y al completarse un año, dio a luz a las poderosas erinias, a los altos gigantes de resplandecientes armas, que sostienen en su mano largas lanzas, a las ninfas que llaman melias sobre la tierra ilimitada.¹¹⁹

Este relato forma parte del planteamiento cosmogónico de Hesíodo en consonancia con la teogonía cuya finalidad es la comprensión del mundo en clave evolutiva desde lo caótico hacia lo cósmico mediante un proceso de individualización que alcanza en Zeus su máxima expresión. Por tanto, el nacimiento de las ninfas se remonta a la época de las antiguas divinidades telúricas; allí figuran como un epígono involuntario de la descendencia de la tierra y el cielo en hermandad con las erinias, los gigantes y los titanes.¹²⁰ No obstante, resulta sorprendente que de un acto de carácter violento como la emasculación de Urano “nazcan seres benefactores como las ninfas y que, además, vengan al mundo unidas a seres terribles y relacionados con la sangre y la muerte como son las furias y los gigantes”.¹²¹ Una posible razón para que las ninfas aparezcan en este contexto podría ser la necesidad de la retórica del mito de encontrar un eslabón generativo entre lo natural y lo divino para que se produzca el nacimiento de la humanidad.

Es significativo que las ninfas de este pasaje sean denominadas *melias*, vinculadas a los *fresnos*, árboles que por tradición mitológica han sido asociados al origen de la humanidad.¹²² Por tanto, el nacimiento de las ninfas-árboles en el contexto de la *Teogonía* podría indicar varios aspectos: que existen diversas generaciones de ninfas entre cuales las *melias* sería la primera y más antigua; su condición de diosas mediadoras entre el cielo y la tierra las constituye en seres intermedios que comparten atributos tanto divinos como naturales; un tercer aspecto contempla la posibilidad que los antiguos griegos vieran en las *ninfas-fresnos* el origen de la humanidad. En todo caso, la aparición de las ninfas en este punto

¹¹⁹ Hesíodo, *Teogonía*, 176-187.

¹²⁰ Díez Platas, *Las ninfas...*, p. 139.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 141.

¹²² Grimal, *Diccionario...*, p. 345.

concreto de la *Teogonía* sugiere un paso adelante en la evolución de un mundo violento y poblado de monstruos hacia un mundo pacífico y antropomórfico donde Zeus es el símbolo de orden y gobierno en la generación de los olímpicos.¹²³

En consonancia con el texto de la *Teogonía*, el pasaje del *Himno homérico a Afrodita* hace referencia a la venida al mundo de las ninfas y su nacimiento también está vinculado a los árboles:

Al mismo tiempo que nacen las ninfas, brotan sobre la tierra nodriza de héroes, abetos, encinas de alta cima, árboles hermosos, que prosperan en los montes elevados.¹²⁴

Este pasaje del *Himno homérico a Afrodita* alude a las ninfas en general y la referencia a su nacimiento, asociado al origen de algunos árboles,¹²⁵ parece válida para cualquier ninfa perteneciente al colectivo, aunque esto sea contrario a la concepción clásica de las ninfas que las divide en generaciones y clases casi por principio.¹²⁶

En definitiva, la información contenida en estos dos textos acerca del origen de las ninfas permite afirmar que ellas nacen como un elemento del mundo natural que, al parecer, son los árboles y, por tanto, forman parte de la prole de la tierra que, en el caso de las ninfas-frenos (melias), anticipa la aparición de la raza humana. En ambos pasajes se percibe la fusión de las ninfas con los árboles, hecho que remite a las montañas como su lugar de identidad.

Si bien los pasajes anteriores contextualizan el nacimiento de las ninfas en torno a los árboles y las montañas, no se puede olvidar que el agua es otro elemento natural propio de las ninfas y que, según los textos arcaicos, parece corresponderles

¹²³ Francisco Rodríguez Adrados, "Las fuentes de Hesíodo y la composición de sus poemas". En *Emerita*, vol. 54, nº 1, 1986, p. 34.

¹²⁴ Homero, *Himnos homéricos*, ed. de María Antonia García, Madrid, Akal, 2002, Himno a Afrodita, 225-277.

¹²⁵ Según Díez Platas, los abetos y las encinas aquí mencionados son significativos del paisaje de Grecia que debía rodear al poeta y, por ello, son casi un sinónimo de los bosques de Grecia en general.

¹²⁶ Díez Platas, *Las ninfas...*, p. 151.

por excelencia.¹²⁷ La *Teogonía* narra que Gea dio a luz al Ponto que representa al mar y, por ende, al agua salada; luego reseña el origen de Océano, el río primordial, como representación del agua dulce.¹²⁸ De estos dos hijos de la tierra nacen nuevas generaciones de ninfas relacionadas con el agua. El Ponto es el padre de Nereo, del cual nacen las nereidas y de Océano nacen las oceánides. “En ambos casos se trata de un conjunto de diosas cuyas características casan perfectamente con las de las diosas denominadas Ninfas y son las únicas citadas como entes divinos secundarios que están en relación con el agua.”¹²⁹

Otra concepción básica sobre el origen de las ninfas considera su nacimiento dentro de un linaje específico. En el *Catálogo de mujeres* Hesíodo da cuenta de dicho linaje con características humano-divinas que se remonta a la descendencia de Pirra y Zeus, padres de Helén quien, a su vez, es padre de Doro que, al unirse a una hija de Foroneo, engendró cinco hijas de las cuales nacieron las ninfas, los sátiros y los curetes.¹³⁰ Estos relatos sitúan a las ninfas en una posición intermedia entre mortales e inmortales cuyo fundamento es una genealogía con progenitores conocidos que facilita la combinación de elementos humanos o heroicos con la intervención directa de los dioses.¹³¹ En esta genealogía de las ninfas es importante la estrecha relación que ellas tienen con los dioses¹³² desde la paternidad hasta la intimidad amorosa. El caso de Zeus es significativo; por un lado, es *padre de ninfas* y, por otro, sostiene relaciones amorosas con ellas y da origen a otras. En consecuencia, el papel que desempeñan las ninfas con los dioses parece ser un reflejo de la figura de la mujer en la familia humana en sus funciones de hija, madre o esposa.

¹²⁷ Ibíd., p. 154.

¹²⁸ Hesíodo, *Teogonía*, 127-131.

¹²⁹ Díez Platas, *Las ninfas...*, p. 155.

¹³⁰ Hesíodo, *Catálogo...*, 2-9; 10^a-10^e.

¹³¹ Díez Platas, *Las ninfas...*, p. 160.

¹³² Las ninfas también se relacionan con otros dioses como Apolo, quien recibe de Zeus la misión de cuidar a los hombres en compañía de las oceánides (*Teogonía* 487); con Dioniso, donde ellas son sus nodrizas (*Iliada* VI, 130 ss) y después sus íntimas seguidoras; con Hermes, el dios pastoril, y con Ártemis, que disponía de un séquito de ninfas que la acompañaban por las montañas según la referencia de Homero en *Odisea* VI, 102.

Por tanto, una interpretación analógica del conjunto de textos referidos al origen de las Ninfas indica que su presencia en el mundo sería el resultado de una mezcla equilibrada de elementos divinos, naturales y mortales que hace de las ninfas una figura *intermedia* que, desde un entorno natural, auxilia tanto a dioses como a humanos y, a la vez, se convierten en símbolo de convivencia y cercanía entre dos mundos, de por sí separados y claramente diferenciados.

Estos elementos que intentan esclarecer la naturaleza de las ninfas desde su origen, confluyen en su imagen antropomorfa de especial belleza¹³³ y juventud que se ha constituido en la principal característica para su reconocimiento dentro y fuera del mito y ha enriquecido los imaginarios poético-literarios de todos los tiempos.

1.3.2. Hábitat de las ninfas

En el antiguo imaginario griego las ninfas estaban estrechamente asociadas al paisaje, de manera especial a ciertos espacios referidos en la poesía épico-lírica como las fuentes de los ríos,¹³⁴ los bosques, las montañas,¹³⁵ prados, campos y cuevas.¹³⁶ Estos lugares indican que el ámbito de la naturaleza se constituye, por antonomasia, en la morada de las ninfas. El más particular son los manantiales donde las ninfas danzan o sostienen relaciones amorosas con dioses y pastores.¹³⁷ La preferencia de las ninfas por estos espacios acuáticos ha permitido situar y designar a algunos colectivos como las oceánides, cuyo progenitor es Océano, para Hesíodo, el *río perfecto* porque contiene todos los demás.¹³⁸ En efecto, es probable que las oceánides, al considerarse hijas de la *perfección del agua*, sean la *personificación* de este elemento natural. Lo mismo ocurre con las náyades y las nereidas que, desde la perspectiva del mito, el agua de la que nacen se personifica en ellas y participa de la divinidad. Por ello, los cometidos de estas ninfas suelen estar relacionados con los usos simbólicos y prácticos del agua sobre la tierra, por

¹³³ Díez Platas, *Las ninfas...*, p. 198

¹³⁴ Homero, *Odisea*, VI, 24.

¹³⁵ Hesíodo, *Teogonía*, 129-130.

¹³⁶ Homero, *Odisea*, XII, 318.

¹³⁷ Homero, *Ilíada*, XIV, 442-445.

¹³⁸ Hesíodo, *Teogonía*, 242.

ejemplo, fecundar y nutrir la vida del mundo natural y de la humanidad. El proceso mítico-religioso que convierte el agua en ninfa y la ninfa en agua es una de las ideas que se recoge en poéticas de tradiciones posteriores.

Otro espacio fundamental para la morada de las ninfas es la vastedad de las montañas que, dentro del mito, son la representación de la tierra en general. El colectivo de ninfas que se identifica con las montañas son las *orestíades*, pero los textos parecen sugerir que la pertenencia a estos lugares se aplica a todas las ninfas terrestres porque allí han establecido su morada y desarrollan la mayoría de sus actividades.¹³⁹ Derivados de las montañas están los bosques menores donde habitan determinados colectivos de ninfas que, en épocas posteriores, son denominadas *auloníades*. Los árboles, aparte de ser una seña de identidad de las ninfas, son también sus moradas más entrañables, dado que las fuentes arcaicas “proporcionan suficiente apoyatura para afirmar sin ningún tipo de temor que las ninfas son los mismos árboles y los árboles son las ninfas”.¹⁴⁰

La interpretación de los lugares de habitación de las ninfas hasta aquí referidos, permite reconocer que si los manantiales son el “microhábitat” de las ninfas; su “macrohábitat” son las montañas.¹⁴¹ Este reconocimiento conduce a una valoración, desde el punto de vista literario, de las *fusiones* ninfa-agua y ninfa-árbol que subyacen en los textos de Homero y Hesíodo, los cuales procuran a la vez el complemento de las dos poéticas que garantizan la pervivencia del mito de las ninfas en la emergente tradición escrita de la época. Probablemente estas *fusiones* sean una sugerencia para aproximarse a los misterios del mundo natural a partir de lecturas múltiples. Ovidio lo intentará más tarde en las *Metamorfosis*.

Otros entornos naturales como los prados, los remansos de los ríos y los campos de vegetación menor, estaban también imbuidos de la presencia de las ninfas. Estos lugares eran, sobre todo, agradables a los sentidos e invitaban a los

¹³⁹ Ibíd., 130.

¹⁴⁰ Díez Platas, *Las ninfas...*, p. 243.

¹⁴¹ Jennifer Larson, *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 8

transeúntes a detenerse y refrescarse.¹⁴² Allí acudían los pastores con sus rebaños y, en ocasiones, tenían experiencias con las ninfas tanto eróticas como culturales. El motivo del *locus amoenus* se remonta a las descripciones de estos paisajes por parte de Homero y Hesíodo¹⁴³ que, posteriormente, exploraría en profundidad la poesía bucólica, donde reaparecen las ninfas como habitantes de estos lugares.

Las cuevas, como hábitat de las ninfas, tiene especial relevancia. Gran parte del paisaje de Grecia se caracteriza por la abundancia de montículos kársticos¹⁴⁴ de caliza, mármol y dolomía, tipos de piedra que lentamente se disuelven con el agua y producen altas concentraciones de dióxido de carbono que, a su vez, generan un ácido capaz de ampliar las fisuras de las rocas hasta convertirlas en cavernas. Asimismo, cuando el agua mineralizada se filtra al interior de las cuevas, la calcita se cristaliza y produce estalactitas y estalagmitas en forma de columnas y telares. Por otra parte, la lluvia o la nieve derretida alcanzan profundidades considerables que luego rezuman desde el fondo de las cuevas como agua de manantial.¹⁴⁵

A partir de la relación de las ninfas con el agua (*náyades*) y las montañas (*orestíades*), es significativo que la formación de cuevas en algunas regiones montañosas de Grecia haya sido por el efecto del agua sobre las rocas.¹⁴⁶ Desde la dimensión mito-poética, *agua* y *montaña* se funden para crear un espacio *ameno* y *sombrío*¹⁴⁷ donde las ninfas tejen, danzan y se entregan a la intimidad amorosa con dioses, héroes y pastores. Desde la dimensión cultural, las cuevas se convierten en santuarios de veneración en virtud de la divinidad secundaria de las ninfas que las acercaba a la piedad popular de la época.

La experiencia mítico-religiosa griega ha otorgado a las cuevas un valor simbólico relacionado con la procreación y cuidado de la vida. Las ninfas, como

¹⁴² Ibid. pág. 9

¹⁴³ Homero, *Ilíada*, XX, 9

¹⁴⁴ Una forma de relieve originada por meteorización química de determinadas rocas, especialmente calizas, compuestas por minerales solubles en agua.

¹⁴⁵ Larson, *Greek...*, p. 226.

¹⁴⁶ Ibid., p. 8

¹⁴⁷ Homero, *Odisea*, XIII.

deidades de estos lugares, figuran como amantes, compañeras¹⁴⁸, madres o nodrizas¹⁴⁹ de algunos dioses y héroes que aprovecharon las cuevas para nacer y crecer hasta superar la infancia. Las actividades de las ninfas en las cuevas son las que mejor definen su estilo de vida recogido en mitos y leyendas¹⁵⁰ cuya influencia en la religiosidad popular suscitó gran devoción por estas diosas en lugares concretos como las cuevas de Ítaca, Delfos o Creta. En razón de esta piedad, las cuevas que podían proporcionar agua potable, refugio y sombra a los pastores y transeúntes, luego se convirtieron en santuarios de ninfas cuyas entradas eran adornadas con jardines e inscripciones en sus muros, y en su interior se colocaban ánforas, cráteras, *loutrophoros*¹⁵¹ y objetos votivos (estatuillas de madera) acompañados de guirnalda, flores, leche y miel.¹⁵²

Los antiguos griegos visitaban las cuevas de las ninfas por diversas razones. En vísperas de sus bodas, las doncellas acudían a estos lugares para hacer una dedicación prenupcial que incluía la donación de un *loutrophoros* para el interior de la cueva. Las niñas griegas dedicaban sus juguetes a las ninfas como señal del paso de la infancia a la adolescencia. También eran honradas por las mujeres antes y después del parto. Por otra parte, se sabe que las cuevas de las ninfas fueron centros de incubación para curar enfermedades.¹⁵³ Y, por último, ciertos individuos se sentían particularmente atraídos por las ninfas (*nymphóleptos*)¹⁵⁴ y su devoción especial se manifestaba con el embellecimiento de la entrada de algunas cuevas.¹⁵⁵

¹⁴⁸ Ibíd., VI, 102.

¹⁴⁹ *Himnos homéricos*, Himno a Afrodita, 255-277.

¹⁵⁰ Larson, *Greek...*, p. 9.

¹⁵¹ Los *loutrophoros* son vasijas elaboradas en cerámica que se caracterizan por un cuello alargado con dos asas y se usaban para contener el agua en los ritos nupciales. Estos recipientes tienen relación con el culto de las ninfas en cuanto estas diosas eran consideradas cercanas a la vida matrimonial.

¹⁵² Larson, *Greek...*, p. 228.

¹⁵³ Peter Kingsley, *En los oscuros lugares del saber*, Girona, Atalanta, 2010, p. 80.

¹⁵⁴ El término se traduce como *apresado por las ninfas*. Martin P. Nilsson, en *Historia de la religiosidad griega*, recuerda que un ejemplo conmovedor de este fenómeno es el de Arquedemo de Tera que, en el siglo V a. C., se llamó a sí mismo *nymphóleptos* y se dedicó a cuidar solícitamente una gruta en la ladera del Himeto, cerca de Vari, y adornaba su entrada con bellos jardines.

¹⁵⁵ Larson, *Greek...*, p. 229.

En la época helenística (siglo III d. C.) surgió un renovado interés por la figura de las ninfas y su hábitat de las cuevas fue recobrado por diferentes autores¹⁵⁶ como un *topos* literario de gran antigüedad con un inagotable poder simbólico. Al ser un espacio que propiciaba el encuentro entre dioses y mortales, las cuevas de las ninfas se convirtieron en sedes de culto cívico y familiar donde la celebración de ritos prenupciales y la incubación fueron motivos para considerarlas fuentes de renacimiento y pequeños paraísos terrenales con un amplio significado cosmológico¹⁵⁷ donde las ninfas desempeñan un papel primordial.

1.3.3. La “inmortalidad” de las ninfas

No hay claridad entre los autores arcaicos y posteriores sobre el último destino de las ninfas. En los testimonios épico-líricos son reconocidas como divinidades, independientemente de si son diosas, semidiosas, númenes o simples espíritus.¹⁵⁸ En efecto, la divinidad de las ninfas plantea la pregunta por el desenlace de su existencia. El breve tratado sobre la vida de las ninfas, que Homero reseña en el *Himno a Afrodita*, afirma que “no se cuentan ni entre los mortales ni entre los inmortales: viven largo tiempo”.¹⁵⁹ Esto indica que las ninfas, al ser divinidades intermedias, podrían poseer la eterna juventud de los dioses y la mortalidad de los humanos. Por tanto, “al carecer de inmortalidad, en contrapartida tienen una larga vida”.¹⁶⁰ Según Homero, las ninfas de las montañas nacían y morían con determinados árboles;¹⁶¹ pero, según un fragmento de Hesíodo, las ninfas son más

¹⁵⁶ Entre los autores que abordan el tema de las ninfas en este periodo sobresalen Quinto de Esmirna con su épica *Posthomérica* donde reseña la descripción de una cueva con reminiscencias de la de Ítaca del canto XIII de la *Odisea*, y Longo, con su obra pastoril *Dafnis y Cloe* donde describe una cueva de ninfas como *locus amoenus*.

¹⁵⁷ Este significado cosmológico en perspectiva neoplatónica lo desarrolla Porfirio en el *Antro de las ninfas de la Odisea* cuyo análisis, en su momento, será fundamental para esta investigación.

¹⁵⁸ María de Fátima Díez Platas, “Acerca de la ‘inmortalidad’ de las ninfas”. En *Actas del VII congreso español de estudios clásicos*, vol. III, Madrid, Universidad Complutense, 1989, p. 92.

¹⁵⁹ *Himnos homéricos*, Himno a Afrodita, 259-260.

¹⁶⁰ Díez Platas, *Actas del VII...*, p. 93.

¹⁶¹ *Himnos homéricos*, Himno a Afrodita, 270-273.

longevas que los árboles y que algunos animales considerados de larga vida como, por ejemplo, el fénix, que es el más duradero.¹⁶²

La ambigüedad que genera la información sobre la edad de las ninfas se podría resolver desde dos puntos de vista: “Desde la visión de los inmortales, las ninfas son seres que van a morir, sólo ellos las superan; pero desde la visión del hombre, ellas superan su horizonte vital y están siempre presentes, son perennes, ellos no alcanzan a ver el final. Por tanto, las ninfas no serían inmortales sino perennes”.¹⁶³

Todavía existen otras vías para el acercamiento a la perennidad de las ninfas que son “formas de morir y no morir del todo: los catasterismos y las metamorfosis”.¹⁶⁴ Son reconocidos los casos de algunas ninfas, como Calisto, Dafne, Egina y Clítia, que se transforman en constelación, laurel, isla y flor respectivamente. De este modo la presencia de las ninfas es perenne en el cielo, el mar o la tierra como símbolo de la naturaleza que, a pesar del paso del tiempo, no deja de aparecer joven y lozana. Esta pervivencia, sin hacer evidente su muerte, porque tienen diversas formas de permanecer en el mundo natural, parece ser el verdadero destino de las ninfas.¹⁶⁵

Después de estas consideraciones acerca de la naturaleza de las ninfas en la época griega arcaica, se podría concluir desde el horizonte de la analogía que el término *ninfa*, más que un concepto *denotativo*, posiblemente sugiere una índole *connotativa*¹⁶⁶ descubierta por los antiguos poetas y enriquecida con las expresiones mito-poéticas, religiosas y filosóficas a lo largo de la historia. De esta manera se podría comprender mejor por qué la figura de las ninfas adquiere

¹⁶² Este fragmento de lugar incierto dice: “Nueve generaciones de hombres en flor vive una corneja graznadora; un ciervo, la vida de cuatro cornejas; a tres ciervos hace viejos el cuervo; mientras que el fénix a nueve cuervos. A diez fénix hacemos viejos nosotras, las ninfas de hermosos bucles, hijas de Zeus que empuña la égida” (*Catálogo...*, 304).

¹⁶³ Díez Platas, *Acta del VII...*, p. 95.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 96.

¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹⁶⁶ Díez Platas, *Las ninfas...*, p. 136.

pluralidad de matices en la tradición clásica grecolatina y renacentista a la hora de identificar su naturaleza.

1.4. Las ninfas en el canto XIII de la Odisea

El discurso poético de Homero en la *Odisea* contiene distintos grados de *realidad* donde la concepción del espacio está asociada a una serie de connotaciones simbólico-míticas que responden, especialmente, a la existencia de lugares lejanos y desconocidos opuestos al mundo geográfico conocido y descrito al detalle por el poeta.¹⁶⁷ La estructura del poema descansa sobre una cosmografía bañada por el río Océano y recorrida por Ulises y sus compañeros en condiciones fantásticas y extremas desde Troya hasta la isla de Ítaca. La narración de la accidentada travesía describe numerosos escenarios donde actúan dioses, héroes y humanos animados por la aventura de explorar tierras, paisajes y pueblos, la mayoría de ellos, hasta entonces, nunca visitados. Pero más que una reseña de aventuras, la *Odisea* es la descripción de un mundo donde, gracias a la habilidad del poeta, el *paisaje* se convierte en un protagonista esencial del relato¹⁶⁸. “El poema ofrece una visión casi caleidoscópica de la vida sobre la tierra. Ulises con su nave conduce la imaginación del oyente o lector de una isla a otra, de un universo a otro, mientras que el mar se convierte en el verdadero hilo conductor de la epopeya.”¹⁶⁹

Ítaca es el paisaje insular que más referencias contiene en la *Odisea*; la ubicación exacta de esta isla ha sido objeto de numerosos estudios, sin que se haya llegado a una conclusión definitiva.¹⁷⁰ En todo caso, las palabras que mejor revelan

¹⁶⁷ Paloma Cabrera y Ricardo Olmos, *Sobre la Odisea. Visiones desde el mito y la arqueología*, Madrid, Polifemo, 2003, p. 40.

¹⁶⁸ Homero, *Odisea*, X, 146-152; XI, 13-19; XIII, 102 ss.

¹⁶⁹ Cabrera y Olmos, *Sobre la Odisea...*, p. 48.

¹⁷⁰ Homero menciona Ítaca 91 veces en la *Odisea*. A partir de estos datos, se han elaborado numerosos estudios acerca de la ubicación geográfica y la topografía de esta isla jónica. Para este apartado se han tenido en cuenta los estudios siguientes: Heinrich Schliemann, *Ítaca, el Peloponeso, Troya. Investigaciones arqueológicas*, trad. de Hugo Francisco Bauzá, Madrid, Akal, 2012; John Pocock, *Odissean Essays. Reality and allegory in the Odissey*, Oxford, Blackwell, 1965; Frank Henry Stubbings, *A companion to Homer. Ithaca*, London, Macmillan, 1970, pp. 398-421; Victor Bérard, *Les navigations d'Ulysse. Ithaque et la Grèce des Achéens*, vol. I, París, Armand Colin, 1971.

la existencia de este lugar en el mapa del poema homérico las pronuncia Ulises cuando declara:

Mi mansión está en Ítaca insigne en el mar,
pues en ella alza el Nérito excelso sus bosques de trémulas hojas;
muchas islas también habitadas se agrupan en torno;
[...] baja es Ítaca, empero, y, repuesta en las sombras de ocaso,
ve a las otras alzarse del lado del sol y la aurora.
Aunque abrupta, sustenta valientes muchachos;
no hay nada que se muestre de amable a mis ojos igual que mi tierra.¹⁷¹

El entorno itacense descrito por Homero en boca de Ulises contiene una serie de *metapaisajes*¹⁷² que, aún basados en relatos fantásticos y de imposible localización en un mapa, no por ello dejan de poseer una dosis de realidad. Es natural que el reino de Ulises, al ser una isla, tuviera puertos de acceso cuya descripción poética se ampara en elementos geográficos propios de estos lugares:

Hay en Ítaca un puerto, el de Forcis, el viejo marino,
que se abre entre dos promontorios rocosos y abruptos,
mas de blanda pendiente del lado de aquél; por de fuera
le resguardan del fuerte oleaje que mueven los vientos
enemigos y dentro las naves de buena cubierta
sin amarras están cuando vienen allá de arribada.¹⁷³

Esta es la descripción más extensa de un puerto en la *Odisea*, con una serie de elementos significativos: promontorios rocosos, una cueva de la cual mana agua dulce y árboles frondosos en el entorno.¹⁷⁴ Al tomar en cuenta lo dicho acerca de la

¹⁷¹ Homero, *Odisea*, IX, 21-28.

¹⁷² La habilidad del poeta crea una secuencia de lo general a lo particular que da cuenta de unos paisajes que contienen a otros: océano-isla-puerto-cueva.

¹⁷³ Homero, *Odisea*, X, 96-101.

¹⁷⁴ Irene de Jong, *A narratological commentary on the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 318.

formación de las cuevas a partir de la acción del agua en los paisajes *rocosos y abruptos*, entonces tiene sentido que el siguiente *metapaisaje*, ubicado en el fondo del puerto de Forcis¹⁷⁵, sea una cueva que, además, ha adquirido una connotación mito-poética relacionada con la presencia de las *ninfas del agua* llamadas náyades:

Vese al fondo del puerto un olivo de gráciles hojas
a su lado una cueva sombría y amena, recinto
de las ninfas del agua que llaman las náyades; dentro
sus cráteres están y sus ánforas todas de roca
en que suelen venir a libar las abejas, y hay,
asimismo, muy largos y pétreos telares en donde
unas túnicas tejen las ninfas con brillos marinos
que es hechizo de ver. Allí corren las aguas perennes
y las puertas son dos: una al bóreas abierta a los hombres
y la otra hacia el noto divina; ningún ser humano
tiene entrada por ésta, que es paso no más de inmortales.¹⁷⁶

Por tanto, la información utilizada por Homero en estos pasajes de la *Odisea* es una mezcla de ficción y realidad.¹⁷⁷ Determinar lo que le corresponde a uno y otro campo en estos relatos ha sido el interés de los estudiosos de la *cuestión itacense* como Heinrich Schliemann quien afirmaba haber encontrado la *gruta de las ninfas* descrita en el canto XIII de la *Odisea*.¹⁷⁸ De igual manera, Sylvia Benton, hacia 1935, excavó una cueva derruida en la bahía de Polis en Ítaca y descubrió en ella numerosos

¹⁷⁵ Según Pierre Grimal, Forcis es una de las divinidades marinas que pertenecen a la antigua religión telúrica. Según la *Teogonía* hesiódica, era hijo de Gea y de Ponto, es decir, de la Tierra y la Ola. Por tanto, que Homero haya denominado *Forcis* al puerto de Ítaca tiene coherencia en cuanto que los puertos naturales se forman por la erosión que producen las olas sobre las tierras costeras. Por otra parte, según Hesíodo, Forcis es el padre de las fórcides, ancianas de nacimiento, que desempeñan un papel importante en la leyenda de Perseo, ya que son obligadas por el héroe a indicarle el camino que lo lleve al lugar de las ninfas, de quienes recibe los pertrechos mágicos que le permiten dar muerte a la Gorgona. En efecto, desde la poética de la ficción se podría inferir que el puerto de Forcis tiene un sutil vínculo mítico con las ninfas, en razón de la ruta que conocían las fórcides.

¹⁷⁶ Homero, *Odisea*, XIII, 102-112.

¹⁷⁷ Cabrera y Ramos, *Sobre la Odisea...*, p. 71.

¹⁷⁸ Schliemann, *Ítaca...*, p. 78.

trípodes de bronce que le llevó a concluir que ese lugar podría ser la morada de las ninfas náyades donde Ulises escondió los regalos que le hicieran los feacios¹⁷⁹ antes de embarcar para Ítaca.¹⁸⁰

Aunque los estudios recientes han considerado improbable que los vestigios encontrados en la cueva explorada por Benton sean contemporáneos al relato épico de la *Odisea*, sí es interesante, en cambio, que tales objetos correspondan a periodos posteriores como el helenístico en el que resurgió el culto a las ninfas con intensa devoción popular. Esto indica que la tradición griega, influenciada por el relato de la *Odisea*, siempre identificó la cueva de la bahía de Polis con aquella dedicada a las ninfas náyades descrita por Homero. En efecto, el lugar se convirtió en sede de culto a las ninfas durante casi un milenio. Prueba de ello es el hallazgo en su interior de máscaras dedicadas a Ulises, y un sin número de inscripciones y relieves en platos y terracotas alusivas a las ninfas, cuya datación oscila entre el siglo VI a. C. y el siglo III d. C.¹⁸¹

1.4.1. Perspectiva mítico-religiosa de las ninfas en el canto XIII

Es la primera vez que un texto de la poesía griega arcaica habla de un colectivo de ninfas en un lugar específico. La relevancia del tema en el contexto del autor radica en dos perspectivas fundamentales: la representación de las ninfas como figuras legendarias dentro del mito y la proyección cultural como divinidades de la naturaleza. El aspecto antropomorfo, propio del olimpismo, permite combinar esta doble perspectiva a partir de la cual se perciben indicios de una comprensión simbólica de la figura de las ninfas y del entorno que habitan. La referencia a las ninfas náyades en el canto XIII de la *Odisea* podría ser la síntesis analógica de lo que anteriormente se ha dicho acerca de la naturaleza de las ninfas en el contexto mítico-religioso del pensamiento griego.

¹⁷⁹ Homero relata, en *Odisea* XIII, 10-15, que el rey Alcínoo ordenó a cada uno de los varones de su reino regalar a Ulises “un gran trípode y una caldera”.

¹⁸⁰ Sylvia Benton, “Excavations in Ithaca. III: Polis cave II”. En *Annual of the British School at Athens*, (ABSA), London, Macmillan & Co. 1940. pp. 1-51.

¹⁸¹ Larson, *Greek...*, p. 232.

El aspecto mítico de las ninfas en el canto XIII de la *Odisea* está determinado por la relación *ninfa-agua* que, en este caso, adquiere el nombre de *náyades*¹⁸² para designar al colectivo de ninfas que *fluyen de la tierra* personificadas en manantiales de aguas *transparentes*¹⁸³ y curativas. El origen acuático de este colectivo de ninfas tiene reminiscencias de la antigua religión telúrica donde las divinidades estaban íntimamente ligadas a los elementos de la naturaleza. Cuando Homero dice *que llaman las náyades* parece indicar que el mito que alude a este colectivo de ninfas ya es conocido y aceptado por la tradición oral en los pueblos de la Hélade y, por tanto, no necesita de explicaciones adicionales por parte del poeta.

Las ninfas *náyades* posibilitan también una lectura en clave simbólica de la relación mítica *ninfa-agua*. El hecho de que este colectivo de ninfas se haya encarnado en los manantiales de agua dulce permitió considerar a estas diosas como proveedoras de fertilidad y humedad para las tierras aledañas a los ríos. Muy pronto los antiguos griegos asociaron este don de la humedad fértil con la humedad de los genitales femeninos en una metáfora de largo alcance simbólico que llegó a identificar la fertilidad de la mujer con paisajes de connotación erótica como los jardines en flor a la entrada de las grutas y los prados con hierba tierna bajo la sombra de los bosques, espacios que también eran frecuentados por las ninfas.¹⁸⁴ Por ello, la cueva que habitan las *náyades* en el puerto de Forcis —al ser un lugar *sombrío y ameno*, adornado con estalactitas en forma de *telares* y del cual brotan *aguas perennes*— podría ser una exaltación de la *humedad* como fuente de vida y renacimiento en un contexto donde la figura mítica de las ninfas se funde con el hábitat y se proyecta hacia el campo de lo simbólico-místico, especialmente estudiado por Porfirio varios siglos después.

Por su carácter divino, las ninfas en el canto XIII de la *Odisea* dan un salto del mito al culto. La eficacia de dicho carácter se da en la condición *mediadora* de las

¹⁸² La raíz del término *náyade* es el verbo *naô* que, en griego arcaico, significa *fluir*. Desde los tiempos de Homero la palabra *náyade* se utilizó como sustituto o calificativo para el sustantivo *nymphé*.

¹⁸³ Es significativo que el nombre de algunas ninfas relacionadas con el agua como Calírhoë (*Teogonía* 288) y Ocírhoë (*Teogonía* 360), contengan la raíz *rhoê* que significa *transparente*.

¹⁸⁴ Larson, *Greek...*, p. 9.

ninfas que, de paso, las sitúa en un plano sagrado que inspira la veneración de los hombres. Es probable que la cueva del puerto de Forcis, con su doble acceso y los objetos dispuestos en su interior, haya sido un santuario dedicado al culto de las ninfas. En efecto, cuando Ulises, auxiliado por Atenea, descubre que ha llegado a su reino, invoca la presencia de las diosas en actitud de oración suplicante:

y a las ninfas después invocó levantando las manos:

“Ninfas náyades, hijas de Zeus, yo ya bien creía

que no os iba a ver más: recibid nuevamente el saludo

de mi grata oración y os traeré, como en tiempos, ofrendas...”¹⁸⁵

La información aquí recogida ratifica, por una parte, el carácter sagrado de las ninfas al ser llamadas *hijas de Zeus*, y por otra, resalta que la devoción por las ninfas no era ajena a Homero; prueba de ello es la invocación de Ulises cuando dice *recibid nuevamente mi saludo*, en la cual se podría percibir una tradición prehomérica que reconocía los atributos divinos de las ninfas y establecía cultos de veneración celebrados por la piedad popular.

En definitiva, el pasaje del canto XIII de la *Odisea* se podría considerar una fusión del aspecto mítico y cultual de las ninfas cuyo fundamento es el imaginario ancestral de la religión telúrica luego enriquecido por el antropomorfismo de la religión olímpica que hizo posible la representación de las ninfas con perfiles femeninos de atractiva belleza que habitan un lugar específico donde desempeñan actividades concretas y, a la vez, reciben culto y veneración. Este contexto está determinado por la atemporalidad del relato que favorece la consolidación mítico-simbólica de las ninfas en Homero y su proyección en las poéticas y corrientes filosóficas posteriores. El interés neoplatónico de Porfirio por este pasaje tiene un ponderado valor para esta investigación.

¹⁸⁵ Homero, *Odisea*, XIII, 355.

1.4.2. Perspectiva literaria de las ninfas en el canto XIII¹⁸⁶

Las actuales direcciones interpretativas de la *Odisea* se orientan hacia un *enfoque narratológico* centrado en la transformación del *folk-tales* e historias tradicionales en aventuras épicas,¹⁸⁷ contenidas en una variedad de *discursos* que expresan la representación de un mundo mítico-religioso donde el narrador apela al *diálogo* para conjugar las voces humanas y divinas que construyen el lenguaje propio de la épica.

En el canto XIII de la *Odisea* se distinguen al menos tres tipos de discurso hábilmente integrados por la intervención del *narrador homérico*. El primero es el *discurso de Ulises* caracterizado por la expresión monológica, analéptica y de alabanza del personaje. El segundo es el *discurso de los dioses* que tiene una vinculación ideológica con el narrador en la medida en que los receptores internos acatan el mensaje. Finalmente, el *discurso de reconocimiento* (anagnórisis) que ofrece el correlato de la atmosfera de inseguridad y decepción que padece el héroe a la hora de interpretar correctamente algunos signos de la trama narrativa.¹⁸⁸

El canto XIII de la *Odisea* narra los sucesos ocurridos a Ulises entre los días trigésimo cuarto y trigésimo quinto del décimo año de travesía marítima de regreso a Ítaca, después de la caída de Troya.¹⁸⁹ La estructura interna del canto podría ser la siguiente: salida de Ulises de Esqueria y despedida de los feacios (vv. 18-80); escena del viaje por mar que pondera la velocidad de la nave (vv. 81-92); desembarco en el puerto de Forcis (vv. 93-124); escena olímpica con graves consecuencias para los feacios (vv. 125-187); encuentro de Atenea y Ulises en una

¹⁸⁶ Para esta perspectiva literaria ha sido de gran ayuda el amplio repertorio bibliográfico sobre investigaciones homéricas elaborado por James Holoka, "Homeric Originality. A Survey", En *The Classical World*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press on behalf of the Classical Association of the Atlantic States, vol. 66, nº 5, 1973, pp. 257-293 que ofrece una serie de estudios publicados desde 1928 hasta 1970; también sus *Homers Studies 1978-1983. Part I, The Classical World*, vol. 83, nº 5, 1990, pp. 393-472; y *Homers Studies 1978-1983. Part II, The Classical World*, vol. 84, nº 2, 1990, pp. 89-156.

¹⁸⁷ Graciela Zecchin de Fasano, *Odisea. Discurso y narrativa*, Buenos Aires, Universidad de la Plata, 2004, p. 17.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 28.

¹⁸⁹ De Jong, *A narratological...*, p. 313.

escena típica de *reconocimiento tardío* (vv. 187-374); concierto entre Atenea y Ulises para eliminar a los pretendientes de Penélope (vv. 375-440).

Es significativo que el desembarco en el puerto de Forcis (vv. 93-124) sea el centro de las seis partes en las que se divide el canto XIII; por tanto, conviene anotar los elementos que conforman la narración de esta escena: la llegada (vv. 93-95); entrada al puerto y descripción detallada del lugar (vv. 96-113); la nave encalla sin dificultad en la playa del puerto (vv. 114-115); los remeros feacios desembarcan a Ulises dormido (vv. 116-119); desembarco de los regalos en un lugar seguro y retorno de la nave feacia (vv. 120-124). El discurso que predomina en esta escena proviene del *narrador homérico* que, a su vez, se muestra autocontenido en el discurso de la musa.¹⁹⁰ A partir de este punto, en comparación con el discurso monológico y analéptico de Ulises en los cantos IX-XII de la *Odisea*, la narración se mueve siempre hacia adelante,¹⁹¹ desde el mar hacia la tierra, desde el puerto hacia el fondo de la cueva de las ninfas, desde la atmósfera mítica de los antiguos cuentos populares que rodean los encuentros del héroe con pueblos y personajes exóticos, hacia la vida cotidiana del mundo de Ítaca donde Ulises se reincorpora como rey, esposo, padre y señor de la casa.¹⁹²

Desde el punto de vista narratológico, se podría afirmar que el canto XIII de la *Odisea* es el centro de la historia que indica un antes y un después en la vida del héroe. En este contexto las ninfas aparecen como elementos constitutivos en la fase de transición del relato y actúan como *eslabón* entre el mundo fabuloso de los mitos (*Odisea*, I-XII) y el mundo familiar del héroe (*Odisea*, XIII- XXIV), entre el sufrimiento de Ulises en el mar y el regreso a su tierra natal, entre el héroe perseguido por Poseidón y el héroe protegido por Atenea.

La primera fase de los discursos de Ulises en este pasaje se caracteriza por el tono monológico del héroe quien, al despertar desorientado en el puerto de Forcis,

¹⁹⁰ Zecchin de Fasano, *Odisea. Discurso...*, p. 218.

¹⁹¹ Alfred Heubeck y Arie Hoekstra, *A commentary on Homer's Odyssey*, vol. III, books IX-XVI, Oxford, Clarendon, 1989, p. 147.

¹⁹² De Jong, *A narratological...*, p. 313.

lamenta que los remeros feacios lo hubiesen dejado abandonado a su suerte en una playa brumosa, solitaria y desconocida.

¡Ay de mí! ¿Qué mortales tendrán esta tierra a que llego? [...] ¿Hacia adónde camino con estas riquezas? ¿por dónde voy errante yo mismo? [...] ¿En qué sitio poner estas cosas? No voy bien de cierto a dejarlas aquí de botín a otros hombres [...] ¿Quién llegara a creer que no fueran del todo ni justos ni discretos los jefes y ancianos del pueblo feacio? Me han dejado en país extranjero y allá me decían que me habían de llevar hasta Ítaca insigne en las aguas. Pero no lo han cumplido.¹⁹³

Este discurso monológico de Ulises se convierte en un momento de contemplación de su propia existencia ante una circunstancia decisiva. Las frases formularias, propias de la épica, manifiestan la situación emotiva del héroe y enfatizan su debilidad y angustia que lo hacen sujeto de lamentos y objeto de conmiseración.¹⁹⁴ Este monólogo, además de lograr un acercamiento a la conciencia de Ulises, ofrece una posibilidad de desenlace para la trama narrativa del pasaje cuyas acciones finales están diseñadas por la diosa Atenea. De esta manera, el discurso monológico del héroe suscita el discurso divino de Atenea donde la diosa, bajo apariencia de un joven pastor ovejero, le indica la proximidad de la tierra esperada:

...pues así me preguntas por este país cuya fama no es pequeña de cierto: conócenlo innúmeras gentes [...] En su suelo se produce gran copia de trigos y vino abundante y ni lluvia la falta jamás ni lozano rocío; es criadora de cabras y bueyes, prosperan en ella toda clase de bosques y tiene aguaderos perennes: hete aquí por qué es Ítaca, ¡oh huésped! nombrada hasta Troya, que tan lejos nos dicen que está de estas tierras de Acaya.¹⁹⁵

La voz discursiva de Atenea, en cierta manera, es una respuesta divina a la incertidumbre de Ulises y, a la vez, establece una adhesión ideológica al sistema de discurso hospitalario que reafirma en la conciencia del héroe la importancia de la patria y la vida familiar en el proceso de conformación y prosperidad de la *polis*.¹⁹⁶ No obstante, estas palabras de Atenea no convencieron del todo a Ulises quien, con

¹⁹³ Homero, *Odisea*, XIII, 200 ss.

¹⁹⁴ Zecchin de Fasano, *Odisea. Discurso...*, p. 84.

¹⁹⁵ Homero, *Odisea*, XIII, 238 ss.

¹⁹⁶ Zecchin de Fasano, *Odisea. Discurso...*, p. 216.

astucia, elaboró un *discurso analéptico* engañoso para ocultar su identidad ante su interlocutor:

Sí, de Ítaca habláronme en Creta, la grande, allá lejos del mar, y hete ahora que vengo yo mismo con estas riquezas y dejé otras tantas a mis gentes en Creta espaciosa después de haber dado muerte a Orsíloco [...] que intentaba quitarme el entero botín que traía desde Ilión, por el cual me afané y aguanté mil trabajos entre guerras de hombres y embates del mar dolorosos. [...] Una vez que la muerte le di con la punta del bronce, sin tardanza me entré a una nave de los nobles fenicios [...] y errabundos llegamos aquí y a prisa nos entramos al puerto. [...] tan cansado me hallaba que me vino a tomar dulce sueño. Los fenicios sacaron las cosas del hueco navío y las dejaron en torno de mí que en la arena dormía.¹⁹⁷

En esta segunda fase discursiva, Ulises aparece como narrador-compositor de ficciones analépticas ante Palas Atenea escondida en la figura de un joven pastor. “Se trata, fundamentalmente, de un discurso donde el personaje se convierte en *performer* de su propio relato”,¹⁹⁸ es decir, que Ulises-narrador construye, en segundo grado, al personaje de *Ulises aventurero* en las tierras ficticias de Creta. La voz narrativa de Ulises introduce el tema del dolo para lograr una expansión de su heroísmo como señal de identidad ante los nuevos seres con quienes se encuentra. De esta manera, la conducta de Ulises como narrador intradieгético se equipara a la de Homero: “Conoce todo el relato, lo ve desde una óptica privilegiada; transmite sólo los elementos significativos; ofrece datos confusos, comprensibles solamente a quien tenga su misma *visión* privilegiada y su propio conocimiento”.¹⁹⁹ En esta tesitura, el oyente/lector puede comprender que el poder de Ulises como narrador se termina donde comienza el poder discursivo de Atenea:

Bien astuto y taimado ha de ser quien a ti te aventaje en urdir añagazas del modo que fuere, aunque a ello te saliera quizás a tu encuentro algún dios: ¡siempre el mismo,

¹⁹⁷ Homero, *Odisea*, XIII, 256 ss.

¹⁹⁸ Zecchin de Fasano, *Odisea. Discurso...*, p. 106.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 182.

trapequista de dolos sin fin! ¿Ni en tu patria siquiera dejarás ese gusto de inventos y engaños que tienes en el alma metido?²⁰⁰

Esta advertencia de Atenea abre una serie de discursos de reconocimiento que marcan un hito dentro de la trama de la *Odisea*. El discurso de Atenea obedece a un proceso que, de lo gestual (la sonrisa y la caricia),²⁰¹ pasa por lo visual²⁰² y luego desemboca en lo verbal. La cadena de percepción llega finalmente a la palabra como vehículo de reconocimiento. A pesar de las técnicas de dilación (bruma y falsas apariencias de los personajes) para anular los signos de identificación de la patria del héroe (puerto, rocas, olivo, cueva), las palabras de Atenea tienen el propósito de revelar a Ulises el lugar de su querencia. Por esta razón, el discurso de la diosa se cierra con la orden de percepción correcta de los signos del regreso:

Mas, ¡ea!, ya es hora de mostrarte la tierra de Ítaca, a fin de que creas. Aquí tienes el puerto de Forcis, el viejo marino, y a tu vera, en su fondo, el olivo de gráciles hojas; junto a él una cueva sombría y amena, recinto de las ninfas del agua que llaman las náyades, gruta espaciosa y cubierta en que tú tantas veces hiciste hecatombe perfecta a las diosas; y mira a este lado la montaña del Nérito envuelta en sus bosques²⁰³.

La voz del narrador homérico que ya había descrito detalladamente el puerto de Forcis, adquiere su correlato interpretativo en estas palabras reveladoras de Palas Atenea. Aquí se revela el árbol de olivo y la cueva de las ninfas como las señales de reconocimiento de la tierra natal de Ulises. La referencia a las dos puertas de la cueva por parte del narrador, constituye un signo de duplicación de la trama: uno es el punto de vista de los hombres (Bóreas); el otro, el de los dioses (Noto), y ambos puntos de vista crean una tensión de mundos opcionales (humanos/divinos) que atenúan la disyuntiva en que Ulises siempre se debate.²⁰⁴ La visión humana e inmortal de los acontecimientos de la *Odisea* se *unifica* en estos discursos de Ulises

²⁰⁰ Homero, *Odisea*, XIII, 291-296

²⁰¹ *Ibíd.*, XIII, 287-288.

²⁰² *Ibíd.*, XIII, 289.

²⁰³ *Ibíd.*, XIII, 345-351.

²⁰⁴ Zecchin de Fasano, *Odisea. Discurso...*, p. 175.

y Atenea y la duplicación de las puertas de la cueva de las ninfas sería un signo analógico de la trama dirigida por un actante humano y un actante divino.²⁰⁵

La tercera fase discursiva de Ulises se deriva del pleno reconocimiento del paisaje de su patria. El alto grado de emotividad por el regreso suscita en el héroe un discurso de alabanza dirigido a las ninfas náyades de quienes se declara fiel devoto. En la breve plegaria, el poder de la palabra y el gesto ritual remiten a Ulises a una *nueva realidad* donde, en un sólo instante, se fusiona el pasado, el presente y el futuro del héroe: “Yo ya bien creía (*pasado*) que no os iba a ver más: recibid nuevamente (*presente*) el saludo de mi grata oración y os traeré (*futuro*), como en tiempos (*pasado*), ofrendas”.²⁰⁶ La figura de las ninfas, como destinatarias de una plegaria que fusiona el tiempo y consagra el instante²⁰⁷ del héroe, sería el recurso mitopoético utilizado por Homero para poner de manifiesto el giro decisivo de la trama del poema a partir de un *no-tiempo* donde el héroe experimenta una revelación que le permite reconocerse nuevamente en su patria. Por tanto, en la presencia de las ninfas confluyen las tres fases discursivas de Ulises en cuyo desenlace comienza el principio del fin de la nostalgia que, desde su partida, le impedía sentirse bien hallado en la unidad de su ser.

Desde la perspectiva literaria, la figura de las ninfas del canto XIII de la *Odisea*, en su actividad de tejer en telares de piedra “unas túnicas con brillos marinos que es hechizo de ver”,²⁰⁸ podría representar el quehacer del poeta cuya maestría artística le permite tejer con palabras *mundos indecibles* donde la belleza, a través de simbolismos tenues y complejos, aflora como un hechizo digno de contemplación. En efecto, los mundos de Ulises cantados en la *Odisea* son la expresión más sublime de una literatura de gentes inquietas y dispuestas a descubrir nuevos horizontes sin miedo a entrar en contacto con lo desconocido, quizá porque sabían que la *belleza* más fascinante habita en lo escondido. Por esta razón, la travesía de Ulises ha sido considerada como un *viaje iniciático* donde el héroe, gracias a la

²⁰⁵ Ibíd., p. 186.

²⁰⁶ Homero, *Odisea*, XIII, 356-360.

²⁰⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 2008, p. 185 ss.

²⁰⁸ Homero, *Odisea*, XIII, 108.

relación con mundos desconocidos, consigue encontrarse a sí mismo y regresar como hombre nuevo y maduro para reparar los males sucedidos en su casa.²⁰⁹

²⁰⁹ Cabrera y Olmos, *Sobre la Odisea...*, p. 72.

2. LAS NINFAS EN LA RELIGIÓN Y FILOSOFÍA DEL MUNDO GRIEGO

En la época arcaica las necesidades religiosas del individuo se recubrieron con ropajes místicos y extáticos con el fin de tener contacto con la divinidad sin la mediación del legalismo religioso de la polis. Las comunidades que surgieron con este propósito se caracterizaban por su hermetismo y sus *ritos iniciáticos* con alto grado de fanatismo religioso entre sus seguidores y cofrades.²¹⁰ Es probable que la evolución de las prácticas rituales del antiguo *éxtasis dionisiaco*²¹¹ fuera el origen del *orfismo* que pronto se convirtió en la rama principal de las poderosas y revolucionarias corrientes religiosas de la época, al margen de la religiosidad colectiva tradicional.²¹²

Por otra parte, hacia la segunda mitad del siglo V a. C., las prescripciones religiosas contenidas en la poesía hesíodica²¹³ y en el oráculo delfico, encuentran continuidad en el *pitagorismo*, una hermandad de filósofos y místicos probamente modelada sobre el culto órfico con la orientación de Pitágoras de Samos.²¹⁴ Algunos aspectos del pensamiento pitagórico relacionados con la inmortalidad, la transmigración de las almas y la mística de los números constituyen una cosmogonía particular donde, revestida ya de simbolismo, es notoria la figura de las ninfas griegas.

Con la irrupción de la crítica individualista²¹⁵ la religión griega perdió gran parte de su fuerza cohesiva y paulatinamente las antiguas creencias fueron pasadas por el tamiz de la *filosofía* cuya influencia otorgó al hombre una nueva visión del

²¹⁰ Nilsson, *Historia...*, p. 30.

²¹¹ Según Martin P. Nilsson, el éxtasis dionisiaco, al parecer, había conquistado especialmente a las mujeres y consistía en que éstas, presas de un delirio violento, abandonaban sus ocupaciones y, entre danzas y cantos, se marchaban a las montañas donde el dios Dioniso se les aparecía en persona. Cuando el éxtasis llegaba a su punto más alto, las mujeres (ménades) echaban mano a un animal, lo descuartizaban y devoraban la carne cruda. Quienes se oponían al frenesí eran duramente castigadas.

²¹² Nilsson, *Historia...*, p. 32.

²¹³ Especialmente en *Los trabajos y los días*.

²¹⁴ Francesc Casadesús, "Orfismo. Usos y abusos". En: *Koinós Lógos. Homenaje al profesor José García López*, vol. I, Murcia, 2006, p. 158.

²¹⁵ A finales del siglo V a. C. aparece en la sociedad griega el *individualismo*, un movimiento intelectualista y profano que critica profundamente a la religión; por este motivo, los historiadores consideran este periodo como "la era de la Ilustración griega".

cosmos y una posición firme frente al misterio de la vida. El despliegue del pensamiento filosófico, desde Tales de Mileto hasta los pensadores de la época helenística, alcanza un punto determinante de madurez en la *filosofía trascendente*²¹⁶ fundada por Platón. La teoría de la realidad que yace debajo de los datos de los sentidos y la búsqueda del mundo eterno de las ideas más allá del mundo cambiante y perecedero de las cosas, dio origen al *platonismo* cuyos principios estimularon el pensamiento griego en todas las direcciones.²¹⁷ En este contexto platónico aparece la figura de las ninfas como símbolo de la proximidad de la esencia divina al espíritu entusiasmado de aquellos que aspiran a contemplar la plenitud de la belleza.²¹⁸

2.1. Las ninfas órficas

El mito de Orfeo tiene su origen en los albores de la antigüedad griega.²¹⁹ Orfeo era un cantor de origen tracio que tenía la virtud prodigiosa de seducir con su música a animales, árboles y rocas. Al perder a su esposa, la ninfa Eurídice,²²⁰ Orfeo desciende a los Ínferos para recuperarla. Con la lira y con su canto logra conmovir a los soberanos infernales²²¹ quienes le permiten regresar con Eurídice a condición de no volverse a mirarla hasta que no hubieran llegado nuevamente al mundo de los

²¹⁶ El *trascendentismo* platónico fue retomado por Plotino (siglo III d. C.) quien, sobre la base puesta por Platón, edificó un comprensivo sistema filosófico de alto contenido religioso asociado al sentimiento místico de la *unión* con lo divino por medio de éxtasis donde el alma humana se libera del cuerpo y se eleva por encima de lo sensible.

²¹⁷ Nilsson, *Historia...*, p. 141.

²¹⁸ Walter Otto, *Las musas y el origen divino del canto y el habla*, Madrid, Siruela, 2005, p. 15.

²¹⁹ Según Alberto Bernabé, la mayoría de los autores antiguos y mitólogos modernos consideran que el mito de Orfeo tuvo su origen antes de la guerra de Troya y, por tanto, el personaje de Orfeo sería el antepasado de Homero y Hesíodo. La referencia más antigua que se conoce de Orfeo tiene como autor a Eumelo de Corinto (siglo VIII-VII a. C.) en el marco de la leyenda argonática. Luego, en un breve fragmento de Íbico de Regio (siglo VI a. C.), aparece citado como *el renombrado Orfeo*. Las versiones más completas y coherentes del relato pertenecen ya a la época imperial romana y forman parte de las obras poéticas de Virgilio (*Geórgicas* 4, 453-525) y de Ovidio (*Metamorfosis* 10, 1-11.84).

²²⁰ Eurídice era una ninfa tracia que pertenecía al colectivo de las *auloniades*, es decir, las ninfas que habitaban en los pastos de las montañas y de los valles en compañía del dios Pan.

²²¹ Los versos sanjuanistas que cantan: *Por las amenas liras / y canto de serenas, os conjuro / que cesen vuestras iras / y no toquéis al muro / porque la esposa duerma más seguro*, podrían tener reminiscencias de la lira y el canto de Orfeo, sobre todo, en lo que se refiere al poder musical de la poesía mística para *conjurar* los obstáculos del mundo sensible para llegar a la *unión* plena del alma con lo divino.

vivos, pero el cantor incumple lo pactado y pierde a su esposa para siempre. Orfeo muere desmembrado por las ménades, pero su cabeza, sin dejar de cantar, viajó sobre su lira hasta la isla de Lesbos.²²²

El mito de Orfeo se configura en torno a un hombre que posee un prodigioso dominio de la poesía. Su naturaleza humana lo hace acreedor de una historia posterior y la poesía²²³ le confiere el poder para actuar sobre la naturaleza. El dominio del lenguaje y la música permite a Orfeo captar el lenguaje de la naturaleza y, de esta manera, traducir toda la belleza del mundo a palabras y a melodías capaces de estremecer a la misma naturaleza que se reconoce en el canto como en un espejo. Por esta razón, Orfeo aparece como *mediador* entre la naturaleza y el hombre y es posible que su música —que interpreta el lenguaje maravilloso de las cosas y trasciende lo efímero de la vida— sirviera de puente entre la mortalidad y la eterna beatitud.²²⁴

Estas interpretaciones del mito otorgaron a Orfeo virtudes sobrehumanas cercanas al mundo de lo divino. Por este motivo, Orfeo es asumido como profeta y paradigma de un movimiento religioso²²⁵ que estaría centrado en cinco aspectos fundamentales: i) una nueva doctrina sobre el origen y el destino del mundo y del hombre, que se manifiesta en una serie de teogonías que corrigen en diversos puntos la hesiódica, y en un interés antropológico por integrar las ideas sobre el origen y configuración del mundo con principios soteriológicos, es decir, con la salvación del alma; ii) un dualismo que separa cuerpo y alma, donde el cuerpo mortal es como la cárcel de un alma que es inmortal y susceptible de habitar sucesivamente en diversos cuerpos; iii) la transmigración del alma es consecuencia de haber cometido un *pecado antecedente* por el asesinato y devoración de Dioniso perpetrado por los titanes; iv) la expiación del *pecado antecedente* requiere conocer

²²² Es significativo el hecho que la cabeza de Orfeo haya viajado hasta Lesbos porque en esta isla tuvo origen el subgénero lírico de la *monodía* en el que sobresalieron poetas como Safo y Alceo.

²²³ Para los griegos, la poesía suponía la íntima unión entre lenguaje y música.

²²⁴ Alberto Bernabé, "Orfeo, una 'biografía' compleja". En *Orfeo y la tradición órfica*, vol. I, coords. Alberto Bernabé y Francesc Casadesús, Madrid, Akal, 2008, p. 16

²²⁵ Walter Burkert, *De Homero a los magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona, Acantilado, 2002, p. 85.

el sentido religioso del hombre en el mundo que se adquiere por medio de la *iniciación* y, así, participar en los misterios y ritos dionisiacos (*teletai*), que sirven para liberar el alma de su opresión y prepararla para el tránsito al más allá, mediante una forma de vida puritana y sometida a una serie de hermetismos; v) el alma se libera de su culpa y se integra en una realidad superior de carácter divino.²²⁶

La expresión literaria y ritual de esta doctrina atribuyó a Orfeo muchos de los poemas cuyas ideas reflejan la antropología teológica de lo que, más tarde, la tradición académica conoce como *orfismo*.²²⁷ Las obras más antiguas atribuidas a Orfeo son de carácter religioso (siglo VI a. C.) y aluden al origen y destino de la vida humana y el mundo, a la transmigración del alma y al descenso a los infiernos. En un segundo momento (siglos II y III d. C.)²²⁸ se atribuyen a Orfeo una colección de *himnos* de temática mítico-religiosa probablemente utilizados durante los ritos iniciáticos como libro de uso litúrgico.²²⁹

La figura de las ninfas aparece en la literatura órfica tardía, especialmente en dos poemas. El primero de ellos, de tema cosmogónico, es una versión de un *Himno a Zeus* de antigua tradición órfica citado en un tratado pseudoaristotélico:

Zeus nació el primero, Zeus el último, el de rayo refulgente,
Zeus cabeza, Zeus centro, por Zeus todo está perfectamente dispuesto;
Zeus fundamento de la tierra y del cielo estrellado.
Zeus se hizo varón, *Zeus inmortal fue ninfa*, Zeus hálito de todo²³⁰

Con respecto a Zeus como unidad originaria del cosmos, existe una referencia en la teogonía órfica comentada en el *Papiro de Derveni*²³¹ que dice:

²²⁶ Alberto Bernabé, *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*, Madrid, Trotta, 2004, p. 14.

²²⁷ Miguel Herrero Jaúregi, *La tradición órfica en la literatura apologética cristiana*, Madrid, Universidad Complutense, 2005, p. 35

²²⁸ Guilelmus Quandt, *Orphei Hymni*, Berlín, Weidmannos, 1973, p. 44.

²²⁹ Gabriela Ricciardelli, "Los himnos órficos". En Bernabé y Casadesús, *Orfeo...*, p. 327-333.

²³⁰ "Sobre el mundo de Pseudo Aristóteles", 401a-25, trad. de José Pablo Martín. En *Circe, de clásicos y modernos*, 14, Santa Rosa, EdUNLPam. pp. 197-214.

²³¹ Este papiro fue descubierto en 1962 en el desfiladero de Derveni, a pocos kilómetros al noroeste de Tesalónica. El papiro data de la segunda mitad del siglo IV a. C. y contiene un

Zeus, una vez que oyó los vaticinios de su padre (Crono),
devoró el falo de Urano, que había eyaculado primero el éter [...]
y en él (Zeus) todos los inmortales se gestaron: dioses felices y diosas,
ríos fuentes amables y todo lo demás
cuanto entonces había llegado a ser, así que él llegó a ser lo único.²³²

Si se tiene en cuenta que, según la teogonía de Hesíodo, las ninfas nacen de la sangre de los genitales emasculados de Urano (cielo), ahora, al ser devorados por Zeus, es razonable que las ninfas sean sangre de su sangre y, por tanto, se puede apreciar con más claridad el simbolismo del verso *Zeus se hizo varón, Zeus inmortal fue ninfa, Zeus hálito de todo*, donde Zeus aparece como origen de toda la fecundidad del mundo en tanto que él mismo es *varón* y hembra (*ninfa*) a la vez. De este modo, el poeta órfico retoma la figura de las ninfas como divinidades que servían de parejas a los dioses y la convierte, junto a Zeus, en símbolo de fecundidad del cosmos.

El segundo texto es un himno dedicado a las ninfas, donde se puede apreciar algunos rasgos de la doctrina órfica, como las invocaciones y las súplicas que los iniciados hacían a las deidades en la intimidad de sus ceremonias²³³ para pedir bienestar, salud, paz y vida fecunda:

Ninfas, hijas del magnánimo Océano que habitáis en los recónditos cursos de agua de la tierra, de secretos pasos, nodrizas de Baco, infernales, jocosas, fructíferas; que os movéis por el prado con sinuosas carreras, puras, que gustáis de las cuevas y oquedades y os movéis por los aires y por las fuentes. Que cubiertas de rocío dejáis ligeras huellas en vuestra presurosa carrera, aparecen y desaparecen, en los valles, recubiertas de flores, danzan por los montes con Pan y emiten los rituales gritos, os deslizáis por las rocas, armoniosas, retumbantes, y transitáis por los montes. Campestres doncellas, que frecuentáis las fuentes y los bosques; olorosas vírgenes

comentario a una antigua teogonía órfica, así como la interpretación de aspectos iniciáticos y rituales como recordatorio de la vida en el más allá. Es el documento órfico actualmente más importante.

²³² Bernabé, *Textos órficos...*, pp. 170-173.

²³³ Ana Jiménez San Cristóbal, "Literatura ritual órfica". En Bernabé y Casadesús, *Orfeo...*, p. 423.

de albos vestidos, impulsadas por suaves brisas; caprinas, protectoras de los pastos, gratas a las fieras, que lográis espléndidos frutos y disfrutáis con el frío. Tiernas, nutrias y acrecentadoras, doncellas que os relacionáis estrechamente con las encinas, os complacéis en los juegos y os movéis por los cursos de agua. Nisias, delirantes, remediadoras, amigas de la primavera, que con Baco y Deo traéis el contento a los mortales. Venid, pues, a las santificadas ceremonias con corazón alegre y viertan salutíferas aguas en las estaciones de maduración de los frutos.²³⁴

Gran parte de la tradición mitopoética y cultural de las ninfas homéricas se encuentra recogida en este himno órfico.²³⁵ En primer lugar, son reconocidas como diosas típicas del antiguo olimpismo antropomórfico: hijas de Océano, nodrizas de Dioniso (Baco), compañeras de Pan y doncellas vinculadas a los árboles y a las fuentes. Esta biografía mítica de las ninfas fue asimilada por la doctrina órfica para representar simbólicamente la fecundidad del *silencio divino* que se manifiesta tanto en la belleza pura y nutricia de la naturaleza, como en el destino bienaventurado del alma humana. En efecto, el tono conmemorativo del himno se apoya en el paisaje a manera de *locus amoenus* donde las moradas, ocupaciones y cualidades de las ninfas aparecen fundidas con la exuberancia de la naturaleza. Por otra parte, la belleza del paisaje y la libertad con que las ninfas viven en él, podría ser un estímulo para que los iniciados en los misterios órficos anhelaran con más entusiasmo el lugar paradisíaco donde el alma, liberada de toda tribulación, debe retornar.

Uno de los propósitos de la iniciación órfica era la purificación del alma. Para ello, lo primero que debían hacer los iniciados era dejarse poseer por la diosa Aidós²³⁶ para afianzar el respeto sagrado por lo *escondido*. De esta manera, se adquiriría la virtud de admirar el *milagro de lo puro* manifestado en la *quietud de la belleza divina* contemplada solamente en aquellos paisajes intocados por el hombre.

²³⁴ Miguel Periago Llorente, *Vida de Pitágoras de Porfirio. Argonáuticas órficas. Himnos órficos*, Madrid, Gredos, 1987, p. 209.

²³⁵ Miguel Herrero, "Tradición órfica y tradición homérica". En Bernabé y Casadesús, *Orfeo y la tradición órfica*, vol. II, Madrid, Akal, 2008, p. 251.

²³⁶ Según Pierre Chantraine (*DELG*), en Homero *aidós* designa, ante todo, el sentimiento de respeto frente a un dios o un superior. Posteriormente, *aidós* es personificado en la figura de una diosa.

Es probable que las ninfas órficas, al ser consideradas *puras, tiernas* y de *secretos pasos*, fueran la representación de la *quietud de lo bello* que se esconde en lo intacto del mundo natural y que sólo se revela a quien le ha sido dado purificarse mediante el descenso a las *cuevas y oquedades* de los sentidos donde las ninfas *infernales vierten salutíferas aguas* sobre el alma para fecundarla de bienaventuranza y pueda ascender, *impulsada por suaves brisas*, a su lugar primigenio.

Por otra parte, la interpretación analógica del himno permite descubrir que la proyección simbólica de las ninfas órficas responde a la secuencia *naturaleza-humedad-fecundidad* que evoca la magia de los orígenes del mundo según las diversas teogonías del orfismo.²³⁷

NATURALEZA	HUMEDAD	FECUNDIDAD
CAMPOS	AGUA	PASTOS
BOSQUES	ROCÍO	FLORES
MONTES	FUENTES	FRUTOS
CUEVAS	FRÍO	NODRIZAS

La teogonía órfica transmitida por Jerónimo y Helánico²³⁸ dice que el origen de las cosas era una especie de agua primordial que, al fecundar la tierra, dio origen al Tiempo y, junto a él, apareció otro ser llamado naturaleza que se extendió por todo el mundo.²³⁹ Los puntos análogos entre esta teogonía y el himno *A las ninfas* son, al menos, tres: el agua, la naturaleza y el tiempo. El himno órfico establece la relación *ninfa-agua* que se remonta a los poemas homéricos donde, especialmente, las

²³⁷ Alberto Bernabé, "Teogonías órficas". En Bernabé y Casadesús, *Orfeo...*, vol. I, pp. 295-310.

²³⁸ El estudio del argumento de esta teogonía se encuentra en las investigaciones de Martin West, *The orphic poems*, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 176 ss; Gabriella Ricciardelli Apicella, "Le teogonie orfiche nell'ambito delle teogonie greche". En *Orfeo e l'Orfismo, Atti del Seminario Nazionale Roma Perugia 1985-1991*, ed. de Agostino Masaracchia, Rome, G.E.I., 1993, pp. 27-51; Alberto Bernabé, "Consideraciones sobre una teogonía órfica". En *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, pp. 91-100.

²³⁹ Alberto Bernabé, "Teogonías órficas". En Bernabé y Casadesús, *Orfeo...*, vol. I, p. 309.

náyades eran consideradas *hijas de la humedad*. En este caso, el himno sugiere que la naturaleza estaría determinada por el *milagro de la humedad* y las ninfas —al ser consideradas *habitantes de las fuentes, cubiertas de rocío y dispensadoras de agua*— serían el símbolo de los brotes virginales de la vida en el mundo natural. Dichos brotes son transformados en frutos abundantes por los efectos estacionarios del tiempo, en particular por la primavera y el verano, donde las ninfas aparecen *recubiertas de flores y procuradoras de espléndidos frutos*.

Esta armonía de la naturaleza pura y fecunda se convierte en mensajera de la esencia benevolente de las ninfas a quienes invocaban su favor bajo diversos epítetos que atribuían a estas diosas el milagro de la prosperidad y la paz.²⁴⁰ Por tanto, la secuencia *naturaleza-humedad-fecundidad* se entrelaza simbólicamente en la figura de las ninfas, en cuya belleza se refleja el espíritu divino y en su encanto se unen todas las cosas. Tal expresión simbólica tiene amplia resonancia en poéticas posteriores y, como se verá, es notable su referencia en torno a las ninfas sanjuanistas que, al igual que en este poema órfico, son *amigas de la primavera*, cuando el poeta canta *Oh prado de verduras / de flores esmaltado...*, cuya hermosura es recordada luego en *Oh ninfas de Judea / en tanto que en las flores y rosales / el ámbar perfumea / morá en los arrabales*.²⁴¹

2.2. Las ninfas pitagóricas

Todo lo que hasta hoy se conoce sobre el carácter esencial del pitagorismo se debe a las biografías y comentarios que, sobre Pitágoras y su doctrina filosófica, hicieron sus discípulos a lo largo de ocho siglos.²⁴² La mayoría de las fuentes indican que el pitagorismo comparte algunos principios doctrinales del orfismo, especialmente los relacionados con la inmortalidad y liberación del alma. “En los círculos pitagóricos se creyó desde un principio en la transmigración de las almas de unos cuerpos a otros (metempsicosis) como una consecuencia lógica de que el alma subsiste tras la

²⁴⁰ Gabriella Ricciardelli, “Los himnos órficos”. *Ibíd.*, p. 342

²⁴¹ San Juan de la Cruz, Cántico Espiritual, 31. En *Vida y obras completas*, Madrid, BAC, 1964, p. 743

²⁴² Son conocidas las biografías de Pitágoras escritas por Jámblico, Porfirio y Diógenes Laercio, basadas en otras más antiguas y desaparecidas, como las de Aristóxeno, Heráclides y Dicearco.

desaparición del cuerpo y, al ser liberada, forma parte de una comunidad universal de seres donde impera el orden y la armonía.”²⁴³ Esta concepción tiene semejanzas con aquella del orfismo que considera el alma como enterrada en el cuerpo y que necesita ser liberada mediante ritos iniciáticos de purificación. El hecho de que el pitagorismo haya adoptado al orfismo en su seno para reforzarlo como sistema filosófico,²⁴⁴ ha permitido establecer una analogía entre las dos nociones del alma: *que es inmortal y necesitada de liberación para retornar a la conciencia divina*. El resultado de esta analogía fue asumido por el pitagorismo²⁴⁵ y, con el paso del tiempo, se impuso en Grecia ante la antigua creencia homérica de que el alma, tras la muerte, era una sombra confinada al Hades para siempre, sin posibilidades de retornar al mundo de los vivos.

Con la irrupción de la filosofía clásica en Atenas hacia el siglo IV a. C., el pitagorismo entró en declive, pero resurgió con mucha vitalidad a finales del siglo II a. C., durante la época helenística.²⁴⁶ Este *renacimiento* se ha denominado *neopitagorismo* por la academia moderna. No es una restauración ortodoxa de las doctrinas del antiguo pitagorismo, sino un sincretismo de elementos filosóficos y religiosos de procedencia platónica, aristotélica y estoica bajo el espíritu pitagórico en temas como el simbolismo de los números y la transmigración de las almas.²⁴⁷

A partir del siglo I d. C., el movimiento neopitagórico establecido en Alejandría cuenta con una abundante literatura pseudoepigráfica²⁴⁸ atribuida a los antiguos pitagóricos,²⁴⁹ y también aparecen los escritos de figuras representativas del movimiento, como Numenio de Apamea (n. 160 d. C.) “quien se consideró a sí mismo continuador de la tradición pitagórica y defensor de la filosofía platónica más

²⁴³ Francesc Casadesús, “Orfismo y pitagorismo”. En Bernabé y Casadesús, *Orfeo...*, vol. II, p. 309.

²⁴⁴ William Guthrie, *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, p. 223.

²⁴⁵ Eva Arriola, “Creencias y enseñanzas del antiguo pitagorismo. Inmortalidad y divinidad del alma”. En *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. III, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 47-52.

²⁴⁶ Guillermo Fraile, *Historia de la filosofía. Grecia y Roma, I*, Madrid, BAC, 1965, p. 699.

²⁴⁷ *Ibíd.*

²⁴⁸ Peter Kingsley, *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*, Girona, Atalanta, 1995, p. 421.

²⁴⁹ Entre los que se encuentra el mismo Pitágoras, Timeo de Locres, Filolao, Ocelo de Lucania y Theano, mujer o discípula de Pitágoras.

pura contra el excesivo intelectualismo de la época”.²⁵⁰ En este contexto filosófico-literario de Numenio aparece nuevamente la figura de las ninfas:

Llamamos propiamente ninfas náyades a las potencias que presiden las aguas y también los pitagóricos llamaban así a todas las almas que bajan a la generación. Porque creían que las almas estaban unidas al agua, a la que anima un soplo divino, como dice Numenio.²⁵¹

En este pasaje reaparecen claramente las ninfas náyades del canto XIII de la *Odisea* revestidas de símbolos propios de la tradición órfico-pitagórica. A la relación *ninfa-agua* —que en los poemas órficos simbolizaba la fecundidad de la vida del mundo natural—, se incorpora *el alma* como elemento significativo de la tradición pitagórica y, de esta manera, queda establecida la secuencia *ninfa-agua-alma* cuya imagen no simboliza únicamente las *fuerzas nutricias* del agua (*potencias*) en la naturaleza, sino que también sugiere una realidad metafísica representada en el descenso del alma al mundo y su retorno a la divinidad. En efecto, Numenio refiere en el siguiente testimonio la continuidad de dicha realidad metafísica mediante la imagen del antro de las ninfas de Ítaca:

Puesto que la gruta aporta una imagen y símbolo del cosmos, Numenio y su compañero Cronio decimos que en el cielo hay dos puntos extremos, respecto de los cuales ni el trópico de invierno está más al sur ni el de verano más al norte. El trópico de verano corresponde a Cáncer y el de invierno a Capricornio [...] Por tanto los teólogos han admitido las dos puertas como Cáncer y Capricornio [...] Pero la de Cáncer, propia para descender, también es septentrional, y la de Capricornio, propia para ascender, austral. La región del norte es de las almas que descienden a la generación. Y correctamente también las puertas de la gruta situadas al norte son las que permiten el descenso a los hombres y las del sur no son de los dioses, sino de quienes suben hacia los dioses. Por esta causa Homero no la llamaba “camino de los dioses”, sino “de los inmortales”, término común también para las almas porque son en sí o por esencia inmortales.²⁵²

Según este testimonio, la cueva de Ítaca es símbolo de la *forma cósmica* y la intención de Numenio podría ser la de revelar el significado de las expresiones:

²⁵⁰ Kingsley, *Filosofía...*, p. 428.

²⁵¹ Numenio de Apamea, *Fragmentos y testimonios*, trad. de Francisco García Bazán, Madrid, Gredos, 1991, frag. 30, p. 276.

²⁵² *Ibíd*, frag. 31.

puerta de los hombres y puerta de los inmortales de clara referencia homérica. Para ello, recurre a la teoría pitagórica sobre las relaciones del zodiaco con la migración de las almas²⁵³, que reconocía en las dos puertas la entrada y la salida de la *caverna cósmica* en correspondencia con los dos solsticios. La *puerta de los hombres* coincide con el solsticio de verano, es decir, con el signo de Cáncer, y la *puerta de los inmortales* con el solsticio de invierno, o sea, al signo de Capricornio. “Para comprender el por qué, hay que tener presente la división del ciclo anual en dos mitades, una *ascendente* y otra *descendente*: la primera es el curso del sol hacia el norte que va del solsticio de invierno al de verano; la segunda es la del curso del sol hacia el sur, que va del solsticio de verano al de invierno.”²⁵⁴

Por tanto, las dos puertas del antro de las ninfas de la *Odisea* serían la representación simbólica de los *puntos solsticiales del cielo* señalados por Numenio, los cuales, según la tradición pitagórica, debían ser franqueados por las almas, uno para descender al mundo y otro para ascender a la divinidad. Esta teoría referida por Numenio junto con la secuencia *ninfa-agua-alma*, como se verá más adelante, son desarrolladas en profundidad, desde la perspectiva neoplatónica, en el *Antro de las ninfas* de Porfirio.

2.3. Las ninfas platónicas

La continuidad de la tradición órfico-pitagórica en la filosofía clásica griega se podría constatar en el siguiente testimonio del filósofo neoplatónico Proclo: “Entre los griegos toda teología procede de los misterios órficos. Pitágoras fue el primero en ser instruido por Aglaofamo en lo que respecta a la ceremonia de los dioses. Platón fue el segundo que recibió un conocimiento completo acerca de ellas a partir de libros órficos y pitagóricos”.²⁵⁵ Aunque no se puede afirmar que Platón haya formado parte de alguna de estas corrientes de manera exclusiva, sí es

²⁵³ Jérôme Carcopino, *La Basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, París, L'Artisan du Livre, 1927.

²⁵⁴ René Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, trad. de José Luis Tejada y Jeremías Lera, Barcelona, Paidós, 1995, p. 178.

²⁵⁵ Proclus, *Théologie platonicienne*, livre I, 1.5, París, Les Belles Lettres, 1968, p. 92.

posible considerar que muchas de las ideas comunes al orfismo y al pitagorismo se encuentran en la base de sus planteamientos filosóficos.

El principio esencial del pensamiento de Platón es el empeño por alcanzar una realidad inmutable que esté por encima de la finitud de los seres del mundo físico. “La vida entera de Platón es un esfuerzo hacia lo absoluto y lo trascendente”²⁵⁶ concretado en su *teoría de las ideas*. En efecto, la filosofía platónica, más allá de un ejercicio intelectual, es una labor que implica el *destino final del ser humano* examinado por un ejercicio dialéctico²⁵⁷ que profundiza, especialmente, en la inmortalidad del alma, la fuerza del amor y la contemplación del bien y la belleza.

En primer lugar, la noción órfico-pitagórica de inmortalidad del alma, con sus correspondientes ciclos, premios y castigos, influyó notablemente en el pensamiento ético y epistemológico de Platón que suscitó un giro radical en la orientación de la filosofía griega.²⁵⁸ El siguiente es uno de los principios que abre la reflexión platónica sobre este particular: “Toda alma es inmortal. Porque aquello que se mueve siempre es inmortal [...] Sólo, pues, lo que se mueve a sí mismo, nunca deja de moverse, sino que para las otras cosas que se mueven, es la fuente y el origen del movimiento”.²⁵⁹ Por tanto, el alma es inmortal porque se mueve a sí misma y su actividad es la esencia del concepto de la vida y del hombre como *movimiento hacia*. Pero la complejidad aumenta cuando Platón procura un discurso sobre la naturaleza del alma humana y, al notar que la reflexión filosófica no puede llegar hasta el final, recurre a una analogía para garantizar la comprensión:

Podríamos entonces decir que [el alma] se parece a una fuerza que, como si hubieran nacido juntos, lleva a una yunta alada y a su auriga. Pues bien, los caballos y los aurigas de los dioses son todos ellos buenos, y buena su casta, la de los otros es

²⁵⁶ Fraile, *Historia...*, p. 296.

²⁵⁷ La dialéctica de Platón se podría concebir como un viaje del *mito* al *logos*, del *logos* a la *creencia* y de ésta, al *saber*.

²⁵⁸ Francesc Casadesús, “Orfeo y el orfismo en Platón”. En Bernabé y Casadesús, *Orfeo...*, vol. II, p. 1240.

²⁵⁹ Platón, Fedro, 245c. En *Diálogos*, vol. III, trad. de Emilio Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1997.

mezclada. Por lo que a nosotros se refiere, hay, en primer lugar, un conductor que guía un tronco de caballos y, después, estos caballos de los cuales uno es bueno y hermoso, y está hecho de esos mismos elementos, y el otro, de lo contrario, como también su origen. Necesariamente, pues, nos resulta duro y difícil su manejo.²⁶⁰

La inmortalidad del alma y su pertenencia al mundo de las *ideas puras* son los presupuestos platónicos sobre los cuales se compone esta imagen. Las almas de los dioses surcan las alturas y contemplan las realidades (*ideas*) que están al otro lado del cielo cuyo ser es plenamente *verdadero* que sólo el entendimiento, *piloto del alma*, puede ver y no requiere del conocimiento sensible para acceder a la esencia de las ideas.²⁶¹ Las almas humanas en cambio, tienen tres partes, dos en forma de caballo alado y una en forma de auriga. Uno de los caballos es blanco y dócil; el otro es negro y desobediente;²⁶² el auriga, por su parte, debe conducir el carro tras la ruta de los dioses y algunas veces las almas humanas, “forzadas por los caballos, se elevan deseosas de remontar el cielo pero no lo consiguen y acaban sumergidas en ese movimiento que las arrastra [...] al intentar ser unas más que otras”.²⁶³ Esta figuración permite reconocer que el *apetito* (caballo negro/elemento *concupiscible*), el *deseo* (caballo blanco/elemento *irascible*) y la *razón* (auriga/elemento *racional*) son constitutivos del alma humana.

De la analogía del *carro alado* se puede inferir que la totalidad de la vida del hombre es *movimiento* y el mérito se consigue cuando la razón puede conducir los deseos y los apetitos del alma para llegar así a la contemplación de lo bueno, lo bello y lo verdadero y todas las Ideas del mundo inteligible. Pero si el alma humana, al dejarse dominar por lo concupiscible y lo irascible, pierde el equilibrio, sus alas desaparecen y cae en la penumbra de la caverna del cuerpo y de los sentidos:

Imagina una especie de vivienda subterránea provista de una larga entrada, abierta a la luz, que se extiende a lo ancho de toda la caverna, y unos hombres que están en

²⁶⁰ Platón, Fedro, 246a-b. En *Diálogos*, vol. III.

²⁶¹ *Ibíd.*, 247c-d.

²⁶² *Ibíd.*, 253d-254a.

²⁶³ *Ibíd.*, 248a.

ella desde niños, atados por las piernas y el cuello, de modo que tengan que estarse quietos y mirar únicamente hacia adelante, pues las ligaduras les impiden volver la cabeza; detrás de ellos, a la luz de un fuego que arde algo lejos y en plano superior, y entre el fuego y los encadenados, un camino situado en alto, a lo largo del cual suponte que ha sido construido un tabique parecido a las mamparas que se alzan entre los titiriteros y el público, por encima de las cuales exhiben aquéllos sus maravillas.[...] Imagínate ahora, a lo largo de esa pared, unos hombres que transportan toda clase de objetos, cuya altura sobrepasa la de la pared, y estatuas de hombres o animales hechas de piedra y de madera y de toda clase de materias; entre estos portadores habrá, como es natural, unos que vayan hablando y otros que estén callados.

[...]¿Crees que los que están así han visto otra cosa de sí mismos o de sus compañeros sino las sombras proyectadas por el fuego sobre la parte de la caverna que está frente a ellos? [...] ¿Y si la prisión tuviese un eco que viniese de la parte de enfrente? ¿Piensas que, cada vez que hablara uno de los que pasaban, creerían ellos que lo que hablaba era otra cosa sino la sombra que veían pasar? No, por Zeus —dijo—. Entonces no hay duda —dijo yo— de que los tales no tendrán por real ninguna otra cosa más que las sombras de los objetos fabricados.

Qué pasaría si fueran liberados de sus cadenas y curados de su ignorancia, y si, conforme a la naturaleza, les ocurriera lo siguiente. Cuando uno de ellos fuera desatado y obligado a levantarse súbitamente y a volver el cuello y a andar y a mirar a la luz, y cuando, al hacer todo esto, sintiera dolor y, por quedarse deslumbrado, no fuera capaz de ver aquellos objetos cuyas sombras veía antes, ¿qué crees que contestaría si le dijera alguien que antes no veía más que sombras inanes y que es ahora cuando, al hallarse más cerca de la realidad y vuelto de cara a objetos más reales, goza de una visión más verdadera, y si le mostrara los objetos que pasan y le obligara a contestar a sus preguntas acerca de qué es cada uno de ellos? ¿No crees que estaría perplejo y que lo que antes había contemplado le parecería más verdadero que lo que entonces se le mostraba?

[...] En todo caso, necesitaría acostumbrarse, para poder llegar a ver las cosas de arriba. Lo que vería más fácilmente serían, ante todo, las sombras; luego, las imágenes de hombres y de otros objetos reflejados en las aguas, y más tarde, los objetos mismos. Y después de esto le sería más fácil el contemplar de noche las cosas del cielo y el cielo mismo, y fijar su vista en la luz de las estrellas y la luna, que el ver de día el sol y lo que le es propio [...] Y por último, sería el sol, pero no sus

imágenes reflejadas en las aguas ni en otro lugar ajeno a él, sino el propio sol en su propio dominio y tal cual es en sí mismo, lo que él estaría en condiciones de mirar y contemplar.²⁶⁴

La caverna platónica, cuyo modelo de ambientación espacial se remonta hasta Homero, supone la degradación del alma encarnada y el anhelo de liberarse del cuerpo y los sentidos para volver a su estado primigenio en el mundo inteligible.²⁶⁵ En efecto, la intencionalidad de este relato podría ser la reconstrucción del camino desde el mundo de las *apariencias* (sombras-imágenes) donde ha caído el alma, hasta el mundo de lo *real* (luz-ideas) a donde anhela retornar. La teoría que fundamenta este recorrido tiene un alto contenido simbólico que exige la *contemplación*²⁶⁶ como requisito para interpretar su significado a la luz de la concepción platónica de la realidad, del conocimiento y de la trascendencia del alma humana. Por tanto, contemplar el mito de la caverna implica tener en cuenta “la *artesanía del símbolo* regida por el esfuerzo callado, el secreto de los iniciados”²⁶⁷ y la certeza de avanzar por el camino correcto hacia las *ideas puras*.

La cautividad del alma en el fondo de la caverna, entre otras cosas, se mantiene por “las imágenes que puede ver en la pared de enfrente que le tienden una terrible seducción y le hacen creer que en ese estado puede ser feliz”.²⁶⁸ Estas imágenes que cautivan el alma hacen de la caverna un espacio de “reproducciones *fantásticas* sin conexión con el mundo natural”²⁶⁹ que, además de modelar una realidad a partir de las *sombras*, también proyectan una *imagen del habla* cuando el alma cautiva, al escuchar la voz de los tramoyistas, piensa que quienes hablan son las sombras.²⁷⁰ El objetivo de este mundo de apariencias es que el alma pierda su conciencia y se convierta en una sombra de sí misma y así

²⁶⁴ Platón, *República*, VII, 514a–521b.

²⁶⁵ Santiago González, “El mito de la caverna de Platón”. En *La oscuridad radiante. Lecturas del mito de la caverna de Platón*, ed. de Vicente Domínguez, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, p. 15.

²⁶⁶ Ignacio Izuzquiza, “La caverna platónica o el enigma de la locura”. En *La oscuridad...*, p. 57.

²⁶⁷ *Ibíd.*, p. 61

²⁶⁸ Juan José Martínez, *La fábula de la caverna. Platón y Nietzsche*, Barcelona, Península, 1991, p. 51.

²⁶⁹ *Ibíd.*, p. 54.

²⁷⁰ *Ibíd.*, p. 77.

pueda vivir “intensamente su destierro en la caverna sin la posibilidad de encontrar un camino de salida”.²⁷¹

Pero, a pesar del rigor de su cautiverio, el alma aún conserva en su naturaleza el recuerdo de una verdad que contempló cuando vivía en el mundo inteligible.²⁷² Esta reminiscencia despierta su *conciencia racional* y descubre que el espectáculo de la caverna es una *falsa ilusión* donde todo está regido por un fuego que proyecta sombras y por unas voces engañosas cuyo eco reduce el poder de la palabra al simple hecho de *repetir* por imitación. Entonces el alma es consciente de que su destino no corre la misma suerte de la ninfa Eco²⁷³, condenada por Hera a soportar el castigo de *percibir* y *repetir* para siempre lo que otros traman.²⁷⁴ Cuando el alma logra desengañarse, recobra sus alas y emprende el camino de *ascenso* hacia la luz de la verdad.

La liberación del alma es un proceso desde la *sombra* y la *mirada* hacia la *luz* y la *visión*. El itinerario es difícil²⁷⁵ y exige del alma una transformación (*metanoia*) de costumbres, sentimientos y apetitos para alcanzar así la visión plena de la luz. En la filosofía platónica, la luz es actividad pura (*creación*) y se identifica con el sol en cuanto que éste es manifestación eterna de vida, verdad y belleza. Pero el acercamiento a la luz hiere y enceguece el alma —bien lo saben los místicos que lo expresan en canciones como esta: *¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro!*²⁷⁶—; sin

²⁷¹ Ibíd.

²⁷² Platón, *Menón*, 81a-82a. En *Diálogos*, vol. II, trad. de Francisco José Olivieri, Madrid, Gredos, 1992.

²⁷³ Según las *Metamorfosis* III, 355-405, de Ovidio, la ninfa Eco “es castigada por hablar con una finalidad que no era la *palabra*, sino la *distracción* de Hera, la diosa, mientras Zeus se entregaba a sus devaneos amorosos con otras ninfas. Eco es el castigo del uso interesado de la palabra, del uso como medio de engaño y de distracción (como hacen los tramoyistas de la caverna). Precisamente cuando la palabra es utilizada para distraer la atención del *alma humana* hacia su realización, es sancionada con el eco”. Cf. Martínez, *La fábula...*, p. 78.

²⁷⁴ Ibíd., p. 81.

²⁷⁵ Dice Platón: “Porque allí mismo de donde partió no vuelve alma alguna antes de diez mil años —ya que no le salen alas antes de ese tiempo—, a no ser del caso de aquel que haya filosofado sin engaño, o haya amado a los jóvenes con filosofía. Éstas, en el tercer periodo de mil años [...] vuelven a cobrar sus alas y, con ellas, se alejan al cumplirse esos tres mil años”, Fedro, 249a. En *Diálogos*, vol. III.

²⁷⁶ San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva*, 1. En *Vida y obras...*, p. 828.

embargo, esa “violencia luminosa crea en el alma perspectivas internas siempre nuevas y de extraordinaria intensidad”²⁷⁷ que la sumergen en una corriente de *amor y belleza* que la conduce a la contemplación del *mundo de las ideas*.²⁷⁸

Según la teoría platónica “el amor (*eros*) es la vía que sube por grados de éxtasis hasta el origen único de todo lo que existe, lejos de los cuerpos y la materia, lejos de lo que divide y distingue”.²⁷⁹ Por tanto, el alma, en su deseo de perfección, encuentra en los veneros del amor un impulso que la libera de *las profundas cavernas del sentido*²⁸⁰ y la encamina hacia la más alta luz del bien y la belleza. El amor, más que un arrebató de pasiones y deseos humanos, es la divina locura (*entusiasmo*)²⁸¹ que agita las alas del alma y la orienta hacia la visión del conocimiento puro (*sabiduría*) cuya claridad supera a la simple mirada.²⁸² El recurso que utiliza Platón para explicar este itinerario del alma es la *iniciación* que da cabida a un logos mediador entre el *divino delirio* y la *razón eidética*.²⁸³ El ascenso erótico del alma empieza por las cosas bellas y, con respecto a aquella belleza, se eleva a los cuerpos bellos, y de éstos, a las bellas normas de conducta, y de éstas, a los bellos conocimientos que remiten al conocimiento de la

²⁷⁷ Izuzquiza, “La caverna...”. En *La oscuridad...*, p. 57.

²⁷⁸ *Ibíd.*, p. 69. Según Platón, el interior de la caverna es el lugar de la *mirada* como acto físico, mientras que el lugar de la *visión* como acto contemplativo está fuera de la caverna, es decir, en el *mundo de las Ideas*. En efecto, el término griego *idea* se traduce como *visión*, de allí que poseer ideas corresponda a poseer visiones, a estar poseído por la luz y, a través de ella, poseer el mundo.

²⁷⁹ María del Carmen Piñas Saura, “Notas sobre el amor. Una lectura de los diálogos platónicos *Banquete* y *Fedro*”. En *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, vol. 2, Universidad de Murcia, 2007, p. 132.

²⁸⁰ San Juan de la Cruz, Llama de amor viva, 3. En *Vida y obras...*, p. 828.

²⁸¹ Platón, *Fedro*, 249d-e. En *Diálogos*, vol. III.

²⁸² Hay un cambio fundamental del concepto del amor del *Banquete* al *Fedro*. En aquél, el amor es una especie de *daimon*, un ser *intermedio* entre lo mortal y lo inmortal, entre lo bello y lo bueno (al hilo de esta investigación, muy semejante a la naturaleza intermedia de las ninfas), pero, al ser hijo de Penía (pobreza), está condenado a la rudeza y a la indigencia (*Banquete*, 202e-204e). En el *Fedro*, en cambio, el amor es hijo de Afrodita y, por tanto, es un *dios* que por naturaleza tiende hacia el bien y genera en el alma una divina locura que sólo encuentra sosiego en la visión de la belleza y el conocimiento de las *ideas puras*, *Fedro*, 256a-b. En *Diálogos*, vol. III.

²⁸³ Piñas Saura, “Notas...”, p. 134.

belleza absoluta como nivel supremo y eterno del amor del cual participan todas las cosas bellas.²⁸⁴

De este modo “la belleza es frontera entre el conocimiento sensible y la forma superior e intuitiva del saber. Su ser es, pues, fronterizo, su realidad inmanente y, en cierto sentido, trascendente; ata el alma a la *visión* del instante, y la traspasa hacia ese deseo, que tensa el amor en un tiempo más pleno y largo que el de la temporalidad inmediata”.²⁸⁵ Desde esa frontera, la belleza platónica infunde en el interior del alma la esperanza de encontrarse con las *ideas puras*. “Una vez más la senda órfico-pitagórica se desliza. La muerte de Dioniso apunta a lo originario: el castigo del alma. El paraíso será lo que está antes y la historia la degradación del tiempo primordial, la caída de lo eterno en la caverna. Ante ello cabe un camino: la purificación”²⁸⁶ por medio de una *paideia de amor* cuyo entusiasmo erótico eleva el alma hasta la contemplación de la belleza como una *epifanía* de lo eterno.

Gran parte de este proceso ascensional del alma se expresa de manera simbólica en el *Fedro* de Platón. El diálogo entre Sócrates y Fedro²⁸⁷ se desarrolla en un agradable paisaje:

SÓCRATES: ¡Por Hera! Hermoso rincón, con este plátano alto y frondoso. Y no puede ser más atractiva la altura y la sombra de este sauzgatillo, que, como además está en plena flor, seguro que es de él este perfume que inunda el ambiente. Bajo el plátano mana también una fuente deliciosa, de fresquísima agua, como me lo están atestiguando los pies. Por las estatuas y figuras, parece ser un santuario de ninfas, o de Aqueloo.²⁸⁸ [...] No puede ser más suave y amable la brisa de este lugar. Sabe a verano, además este sonoro coro de cigarras. Con todo, lo más delicioso es este césped que, en suave pendiente,

²⁸⁴ Platón, *Banquete*, 211a-212a. En *Diálogos*, vol. III.

²⁸⁵ Platón, *Fedro*. En *Diálogos*, vol. III, p. 354.

²⁸⁶ Piñas Saura, “Notas...”, p. 135.

²⁸⁷ El nombre de *Fedro* podría tener origen en el adjetivo griego *Φαίδρος* que traduce *luminoso*, *radiante*.

²⁸⁸ También es conocido como un dios fluvial, padre de las ninfas y protector de las aguas.

parece destinado a ofrecer una almohada a la cabeza placenteramente reclinada.²⁸⁹

Este *locus amoenus* es adecuado para una conversación filosófica sobre el amor. El pasaje describe la belleza de un entorno natural que cautiva los sentidos. Este tipo de belleza es sólo un reflejo de aquella que el alma recuerda y desea volver a contemplar. Cuando Sócrates intuye que el lugar puede ser un *ninfeo*, reaparece la figura de las ninfas como diosas intermedias entre lo natural y lo divino. Es posible que Platón haya querido fundir el perfecto sosiego del mundo natural con la belleza indecible de las ninfas para indicar así que sólo en la *quietud* se manifiesta la pureza de lo bello que transforma la *mirada piadosa* del alma en *visión mística*. “La calma de la naturaleza ya no es un silencio hueco, sino la manifestación sutil de la paz de la inmovilidad. La *quietud* tiene su propia voz maravillosa que enamora: es su música”,²⁹⁰ interpretada por la lira de Orfeo y la flauta de Pan a cuyo ritmo danzan las ninfas desde la orilla del arroyo Iliso²⁹¹ hasta los *valles solitarios nemorosos*²⁹².

Sócrates percibe que en la danza invisible de la naturaleza se esconde la magia de los orígenes donde las cosas no tienen peso y el cuerpo viviente es libre y liviano.²⁹³ Así como el viento pasa sobre el césped y roza las hojas de los plátanos, así danzan las ninfas leves e invisibles que solamente el alma entusiasmada de Sócrates puede apreciar:

SÓCRATES: Pero, querido Fedro, ¿no tienes la impresión, como yo mismo la tengo, de que he experimentado una especie de transporte divino?

FEDRO: Sin duda que sí, Sócrates. Contra lo esperado, te llevó una riada de elocuencia.

²⁸⁹ Platón, *Fedro*, 230b-c. En *Diálogos*, vol. III.

²⁹⁰ Otto, *Las musas...*, p. 15

²⁹¹ Platón, *Fedro*, 229a. En *Diálogos*, vol. III.

²⁹² San Juan de la Cruz, Cántico Espiritual (B) 14. En *Vida y obras...*, p. 628

²⁹³ Otto, *Las musas...*, p. 15

SÓCRATES: Calla, pues, y escúchame. En realidad que parece divino este lugar, de modo que si en el curso de mi exposición soy arrebatado por las *ninfas*²⁹⁴, no te extrañes. Pues ahora mismo ya empieza a sonarme todo como un ditirambo.²⁹⁵

La danza y la belleza de las ninfas elevan el alma de Sócrates hacia la visión pura del amor. Sólo a partir de esta experiencia Sócrates puede reconocer que el alma es como un jardín donde se siembra la belleza inmortal²⁹⁶ cuyos brotes son las nuevas alas que, por un impulso erótico, arrebatan el alma hasta las altas cumbres de la felicidad divina. Por esta razón, Sócrates concluye el diálogo sobre el amor y la belleza con una plegaria al dios Pan, el amante de las ninfas, para que le conceda ser bello en su interior y pueda atesorar en el alma todo el amor a la sabiduría²⁹⁷ y la búsqueda compartida de la verdad en el *locus amoenus* del mundo. De este modo, el pensamiento platónico enriquece el carácter simbólico de las ninfas al vincular su figura con el tema del amor y la belleza dentro del proceso de liberación del alma.

²⁹⁴ El texto original griego dice: ὁ τόπος εἶναι, ὥστε ἐὰν ἄρα πολλάκις νυμφόληπτος προϊόντος τοῦ λόγου γένωμαι, μὴ θαυμάσης: τὰ νῦν γὰρ οὐκέτι πόρρω διθυράμβων φθέγγομαι (*Platonis Opera*, ed. de John Burnet, Oxford University Press, 1903). En el texto aparece el término *νυμφόληπτος* cuya traducción más fidedigna es *poseído o arrebatado por las ninfas*. No obstante, algunos traductores, como Emilio Lledó Íñigo, lo traducen *arrebatado por las musas*.

²⁹⁵ Platón, Fedro, 238d. En *Diálogos*, vol. III.

²⁹⁶ *Ibíd.*, 277a.

²⁹⁷ *Ibíd.*, 279b-c.

3. LAS NINFAS EN LA LÍRICA GRIEGA

La presencia de las ninfas en la lírica griega arcaica es relativamente escasa debido al estado fragmentario en que se ha transmitido²⁹⁸ y, en aquellas obras mejor conservadas, sólo se encuentran referencias aisladas a este colectivo de diosas. Sin embargo, en la mélica griega,²⁹⁹ especialmente en las obras de Safo, Alceo, Anacreonte, Íbico y Píndaro, se encuentran datos significativos que facilitan el reconocimiento de la semblanza de las ninfas en el imaginario de la *lírica literaria* de la época. Más tarde, algunos aspectos de esta semblanza son retomados por los poetas líricos helenistas, especialmente por Teócrito en sus *Idilios*.

Conviene recordar que, si bien las ninfas de la lírica comparten rasgos mitopoéticos con las ninfas de la épica, lo cierto es que el tratamiento de su figura en la lírica es diferente. Mientras en la épica aparecen relacionadas con la vida *turbulenta* de los héroes y los dioses, en los poemas líricos se presentan como diosas que actúan en contextos idílicos donde se exalta la *delicadeza* del alma humana cuando ha sido poseída por el amor y el deseo.

3.1. Las ninfas en la lírica monódica y coral

La *lírica literaria* griega es el punto de llegada de una larga tradición de *lírica popular* que formaba parte de rituales realizados por medio del canto y la danza en el contexto de las bodas, ceremonias de duelo y enfrentamientos de tipo erótico. El punto de referencia de los danzantes en estos rituales era las danzas divinas como las de Apolo y las musas o Ártemis y las ninfas.³⁰⁰

²⁹⁸ Francisco Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*, Madrid, Gredos, 1986, p. 426.

²⁹⁹ La lírica mélica se caracteriza por ser una poesía siempre cantada y regida por ciertos patrones métricos. En la Grecia arcaica está representada por los nueve poetas del *canon alejandrino*: Píndaro, Baquílides, Alcman, Estesícoro, Íbico, Safo, Simónides, Alceo y Anacreonte.

³⁰⁰ Rodríguez Adrados, *Lírica...*, p. 12.

Lo primero que desarrolló la lírica literaria griega fue la *monodia* que consistía en un texto lírico cantado por un solista, sobre todo en fiestas locales y en círculos cerrados de poetas.³⁰¹ La lírica monódica está representada, en primer lugar, por la poesía de Safo en cuyos poemas aparece tres veces el término *ninfa*:

...la noche... las doncellas... festejan en la noche... cantan tu amor
y el de la novia (νυμφα) de seno de violetas.³⁰²

Salud, joven desposada (νυμφα), salud, novio estimado muchas veces.³⁰³

Tengas salud, desposada (νυμφα), tenga salud el novio.³⁰⁴

La poesía de Safo, entre otras cosas, transmite “valores generales relacionados con la belleza, el *eros*, una concepción de la naturaleza y de la vida”.³⁰⁵ Por esta razón, en varios de sus poemas se fusiona lo mítico y lo religioso con la intimidad del amor. Tal fusión, expresada en forma de epitalamio, se puede apreciar en los versos citados donde la belleza, el amor y la salud (vida) son cantados por un cortejo nupcial donde tanto la novia como la esposa tienen la denominación de *ninfa* (νυμφα).

Por otra parte, de la poesía monódica de Alceo se conserva solamente el comienzo de un himno dedicado a las ninfas:

Ninfas que dicen que nacisteis de Zeus portador de la égida...³⁰⁶

Aquí se puede reconocer la influencia homérica en Alceo, sobre todo por la adjetivación épica de las ninfas para resaltar la importancia del mito en la hímica y

³⁰¹ Ibíd., p. 18.

³⁰² Ibíd., p. 360.

³⁰³ Ibíd., p. 376.

³⁰⁴ Ibíd.

³⁰⁵ Ibíd., p. 347.

³⁰⁶ Ibíd., p. 328.

en la reflexión profunda sobre la lírica y la erótica como armas de combate para crear una poesía nueva³⁰⁷ en los albores del siglo V a.C.

Otra mención significativa de las ninfas en la lírica monódica se encuentra en un poema de amor de Anacreonte:

Señor con el que danzan el novillo de Eros y las ninfas de ojos oscuros y la
purpúrea Afrodita, tú que recorres las altas cumbres de los montes, te imploro de
rodillas, ven benévolo a mí y escucha mi plegaria grata a ti. Sé para Cleóbulo buen
consejero y que acepte, oh Dioniso, mi amor.³⁰⁸

Las ninfas aquí son personajes en la poesía y forman parte del cortejo de divinidades tradicionalmente vinculadas al amor y al deseo tales como Dioniso, Eros y Afrodita.

El segundo estilo desarrollado por la lírica literaria griega fueron los poemas corales cuyos textos eran cantados por un coro que, a la vez, danzaba en las grandes festividades cívicas y religiosas de la polis. El primero de los poetas corales que menciona a las ninfas es Íbico en un poema del cual sólo se conserva un verso muy fragmentado:

...Ninfa... los valles del Cronión... dulce es la jactancia... de los pies... ser
frecuente³⁰⁹

Según un comentario helenístico referido por D. L. Page, este poema estaba inspirado en una leyenda de los montes de Sicilia donde intervienen una ninfa y un cazador que se jacta de una gran pieza que caza.³¹⁰ Esta referencia podría ser el germen de las ninfas idílicas de Teócrito en cuanto que una diosa de la naturaleza se relaciona con un cazador, de la misma manera como las ninfas de los *Idilios* se relacionan con los pastores.³¹¹

³⁰⁷ Ibíd., p. 301.

³⁰⁸ Ibíd., p. 406.

³⁰⁹ Ibíd., p. 236.

³¹⁰ Denys Page, *Supplementum Lyricis Graecis*, Oxford, Clarendon press, 1974.

³¹¹ Díez Platas, *Las ninfas...*, p. 122.

La segunda voz de la lírica coral griega que menciona las ninfas es la de Píndaro. Una de las referencias más significativas se encuentra en el epodo de la *Olímpica XII*:

Hijo de Filánor, también ciertamente la fama de tus pies, cual gallo de pelea en su propio corral, en el hogar de tus padres se habría deshojado sin gloria [...] Pero ahora, coronado en Olimpia y dos veces en Pitia y en el Istmo, Ergóteles, enalteces de las ninfas los cálidos baños, mientras habitas unos prados que a ti te pertenecen.³¹²

El poema está dedicado a Ergóteles de Himera con motivo de su triunfo en una larga carrera. Los *cálidos baños de las ninfas* aluden a unas aguas termales de Himera que, según el mito, las ninfas hicieron brotar por mandato de Atenea para recrear con un baño a Heracles después de una de sus grandes hazañas.³¹³ La referencia poética de las Ninfas vinculadas con el agua se repite en un ditirambo donde Píndaro canta “los resonantes lamentos de las náyades”³¹⁴ en una celebración de los dioses en honor a Dioniso.

3.2. Las ninfas en los Idilios de Teócrito

La obra poética de Teócrito asumió con mayor libertad los criterios del género épico establecidos por la poesía de Homero y Hesíodo. En efecto, “eligió para sus *Idilios* el hexámetro y utilizó esa estructura métrica independientemente del asunto que tratara, pero no se sirvió habitualmente de la lengua que iba ligada a ella, sino que empleó también el dórico, sobre todo en los poemas rústicos, esto es, en los que con más propiedad pueden llamarse bucólicos”.³¹⁵ Esta innovación contribuyó al florecimiento de la poesía helenística alejandrina en el siglo III a. C. y se reconoce en Teócrito al creador del género bucólico considerado la invención literaria más representativa de la época.

³¹² Píndaro, *Odas y fragmentos*, trad. de Alfonso Ortega, Madrid, Gredos, 1995, p. 128.

³¹³ *Ibíd.*

³¹⁴ *Ibíd.*, p. 339.

³¹⁵ *Bucólicos griegos*, trad. de Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada, Madrid, Gredos, 1986, p. 22.

Sobre el origen del bucolismo, se acoge la visión más generalizada³¹⁶ que considera a la poesía bucólica fundada en los *Idilios* de Teócrito como el punto de partida para ulteriores imitaciones, aún sin que el poeta siracusano fuera consciente de haber inventado un género.

El fundamento de los poemas bucólicos son las actividades de los pastores que cantan las bondades de la vida campestre. Este imaginario pastoril, gana verosimilitud cuando utiliza el ambiente natural como referencia³¹⁷. El cielo luminoso, la sombra de los árboles, los prados cerca de las fuentes y el canto de los pájaros, son elementos idealizados que conforman el *locus amoenus* en el paisaje de la Arcadia de Teócrito que también podría ser un motivo de la cultura griega alejandrina para celebrar la naturaleza como manifestación de lo divino en lo terrenal. Además, este imaginario bucólico se enriquece con el tema de los sentimientos amorosos que permite una fusión de lo pastoril y lo amoroso.

En esta nueva poética planteada por Teócrito la figura de las ninfas aparece como punto de encuentro entre lo natural y lo divino, la belleza y la juventud, la protección y la súplica. Gran parte de la naturaleza de las ninfas en los *Idilios* se remonta a los datos ofrecidos por la poesía homérica y hesíodica, con la novedad de que estas diosas han pasado de las proezas del ambiente épico a la exquisitez del mundo bucólico representado en la poesía pastoril. Por ello, el tratamiento de las ninfas en Teócrito adquiere mayor relevancia porque es un recurso mitológico y cultural para evadir la dureza de la realidad cotidiana³¹⁸ y proyectar el espíritu

³¹⁶ Manuel García Teijeiro sugiere, en "Notas sobre poesía bucólica griega", *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 4, Madrid, Universidad Complutense, 1972, p. 412, que "la llamada poesía bucólica es un producto típico de la época alejandrina y debe ser interpretado como un tipo de literatura de evasión que responde a las características del período histórico en que nace: en el orden puramente literario, su aparición debe enmarcarse en la famosa polémica que dominaba entonces las letras entre quienes preconizaban la redacción de poemas cortos, técnicamente perfectos, y los que pretendían instaurar la antigua tradición épica con todo su majestuoso esplendor".

³¹⁷ *Ibíd.*, p. 408. nota 34.

³¹⁸ Es probable que en este momento de la historia del pueblo griego, el hastío de la vida burguesa en sus instituciones llevó a buscar vías de escape en una naturaleza ideal. Surge entonces una literatura de evasión que motiva la aparición de nuevas tendencias como el bucolismo.

hacia un *locus amoenus* donde los pastores conviven con las ninfas en un mundo que está todavía a medio camino entre lo real y lo imaginario.³¹⁹

3.2.1. Los idilios de Teócrito

El idilio es el recurso poético utilizado por Teócrito para dar a conocer su obra de tema bucólico y se caracteriza por ser un poema breve basado en la contienda poética o musical entre dos pastores que exponen sus trances amorosos. El escenario de estas historias es un *locus amoenus* descrito con una gama abundante de recursos estéticos y un lenguaje depurado cuyo efecto sensorial reproduce el rumor, el colorido y el aroma del paisaje.

Una de las novedades de Teócrito en los *Idilios* consiste en convertir a los pastores en personajes literarios con características heredadas de una mitología menor, típica de las tradiciones campesinas locales. A esto se suma la tradición mitológica de la poesía épica que el poeta utiliza para enriquecer las historias con personajes como las ninfas que conviven cercanas a los pastores. En esta tesitura, se podría inferir que Teócrito fusiona estas dos tradiciones mitológicas en algunos de sus *Idilios* y, en efecto, la novedad del bucolismo se convierte en referente para géneros posteriores como la égloga y la novela pastoril donde también los pastores locales conviven con personajes míticos propios de la épica.

Sólo ocho³²⁰ de los treinta *Idilios* de Teócrito pueden ser considerados bucólicos por su temática específicamente pastoril y por el lenguaje dorio en que están escritos. En ellos, el tema de las ninfas es tratado desde las perspectivas mítica y cultural semejante a Homero en el canto XIII de la *Odisea*.

La perspectiva mítica de las ninfas está contenida en el *Idilio VII*, uno de los más elaborados del conjunto, que narra la experiencia de dos pastores que salen de la ciudad a explorar el mundo rural de la isla de Cos, mientras cantan

³¹⁹ *Bucólicos griegos*, p. 31.

³²⁰ *Ibíd.*, pp. 53-129.

alternativamente sobre temas eróticos. Cuando Simíquidas, uno de los pastores, describe el paisaje, dice:

Allí nos reclinamos gozosos en mullidas yacijas de fragante junco, y sobre pámpanas recién cortadas. Arriba, sobre nuestras cabezas, agitábanse muchos chopos y olmos; allí cerca fluía entre murmullos agua sagrada que se deslizaba desde la gruta de las ninfas; sobre las ramas sombreadas las tostadas cigarras se afanaban con su parloteo; [...] cantaban las alondras y jilgueros, gemía la tórtola, enderredor de las fontanas revoloteaban las rubias abejas.³²¹

Los elementos naturales que aparecen son típicos del *locus amoenus* que Teócrito utiliza para ambientar sus *Idilios*. Lo interesante es la inclusión del mito de las ninfas en el contexto del *locus amoenus*. Cuando se hace mención de *la gruta de las ninfas* es difícil no pensar que Teócrito pudo inspirarse en el canto XIII de la *Odisea*. Detalles como el fluir del *agua sagrada que se deslizaba desde la gruta* y las abejas que en *las fontanas revoloteaban* aparecen también en la descripción que Homero hace de la gruta de las ninfas de Ítaca. Pero no se trata de establecer relaciones directas entre Homero y Teócrito, sino de captar el sentido que adquiere el tema de las ninfas en poéticas distintas. En ambos casos las ninfas son tratadas como un colectivo que habita un lugar especial vinculado al agua como señal de su origen mítico, pero la intencionalidad de los poetas es diferente. Si en Homero la gruta de las ninfas se describe bajo el influjo de la épica para reafirmar el mito en la mentalidad del pueblo griego, en Teócrito ese mismo motivo se describe desde la óptica del bucolismo para resaltar la belleza de un lugar idealizado por el hombre que desea huir de la realidad cotidiana.

Aunque ciertamente Teócrito no desconoce en sus *Idilios* las raíces míticas de las ninfas, tampoco lo hace de su dimensión cultural, pues en la mayoría de los *Idilios* bucólicos aparece la figura de las ninfas invocada y venerada por los pastores:

³²¹ Ibíd., p. 108.

TIRSIS: ¿Quieres, por las ninfas, quieres cabrero, sentarte aquí, donde la pendiente de este collado y los tamariscos a tocar la siringa?³²²

COMATAS: La que me dio Crócilo, la moteada, cuando sacrificó la cabra a las ninfas.³²³

COMATAS: No, no por estas ninfas de la laguna, así ellas me sean benignas y propicias que no te hurto la siringa Lacón.³²⁴

Estos versos confirman lo que, en su momento, se expuso acerca del renacimiento del culto a las ninfas en la época helenística. El hecho de que los pastores invoquen a las ninfas en forma de juramento indicaría que reconocen su divinidad y que no solamente merecen respeto sino también veneración por medio de sacrificios de animales. De la última cita, cuando el pastor Comatas dice: *No, no por estas ninfas de la laguna*, se podría intuir, por el demostrativo utilizado, que tiene cerca un santuario o esculturas de las ninfas y sería la primera vez que un texto lírico da cuenta de su representación plástica en orden al culto y la veneración.

Otra referencia significativa a las ninfas se encuentra en el *Idilio XIII* en el rapto de Hilas, el doncel de quien Heracles se había enamorado:

El rubio Hilas fue con una vasija de bronce a buscar agua para la cena del propio Heracles y del intrépido Telamón [...] Pronto advirtió una fuente en una hondonada, a cuyo alrededor abundaban los juncos, la oscura celidonia, el verde culantrillo, el florido apio y la reptante grama. En medio del agua danzaban las ninfas en corro, las ninfas que nunca duermen, deidades terribles para los campesinos: Éunica y Malide y Niquía, de ojos de primavera. Fue el mancebo con prisa a hundir la grande jarra en la fontana, más ellas lo asieron todas de la mano, que a todas el tierno corazón les rindió Amor con el deseo de muchacho argivo.

³²² Ibíd., p. 54.

³²³ Ibíd., p. 87.

³²⁴ Ibíd., p. 88.

[...] Tenían las ninfas al lloroso mancebo en su regazo y lo consolaban con palabras tiernas.³²⁵

Este pasaje describe con detalle el hábitat natural de las ninfas y su estrecha relación con las fuentes de agua. Hilas es seducido por la danza de las diosas y atraído por ellas hacia el agua. De esta manera, el rapto del doncel evoca la antigua tradición del *nymphóleptos*, quien, apresado por las ninfas, no podía escapar de su dominio. En efecto, la particularidad de este episodio de Teócrito se encuentra en el *peligro bienaventurado* que supone la *visión* de las ninfas. La contemplación de su presencia remite al vidente a una dimensión de carácter divino. De hecho, el idilio concluye que el destino de Hilas fue compartir para siempre la vida de las ninfas hasta convertirse en una divinidad como ellas.

En todo caso, la relevancia del tema de las ninfas en el contexto de los *Idilios* de Teócrito se fundamenta en la adaptación de la figura mítica y cultural de estos seres al mundo alejandrino y al imaginario bucólico, donde ejercen un papel mediador entre lo divino y lo terreno para legitimar un *locus amoenus* hacia el cual tienden los deseos de un sector de la sociedad helenista saturado de cotidianidad. La figura de las ninfas en los *Idilios* podría ser uno de los eslabones míticos que une el bucolismo alejandrino con la poesía latina.

³²⁵ Ibíd., p. 136.

4. LAS NINFAS EN LA LÍRICA LATINA: POÉTICA DE LA IMITATIO

La herencia de los poetas griegos floreció en la poesía latina mediante la idea de *imitatio* que “canoniza a los autores clásicos establecidos como modelos de imitación literaria en cada género respectivo, en tanto que fuente fecunda de enriquecimiento artístico”.³²⁶ Esta idea, de largo alcance retórico y preceptivo, “atraviesa de un extremo a otro toda la civilización occidental, hasta el punto de que, sin ella, no se podría comprender de modo satisfactorio la historia de la cultura europea”.³²⁷

Un ejemplo significativo de *imitatio* grecolatina se puede apreciar en los *Idilios* de Teócrito cuyo eco resuena en las *Bucólicas* de Virgilio.³²⁸ Aunque la bucólica griega había tenido sus primeras influencias en algunos poetas del círculo de los *neotéroí* como Catulo,³²⁹ fue en el canto eglógico de Virgilio donde alcanzó su máxima expresión.

³²⁶ Ángel García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Publicaciones de la Universidad de Deusto, Reichenberger, 1992, p. 13.

³²⁷ Javier Gomá Lanzón, *Imitación y experiencia*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 25.

³²⁸ Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, introducción general de José Luis Vidal, trad. de Recio García y Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1990, pp. 187 y 195.

³²⁹ El veronés Cayo Valerio Catulo (87 a. C.-54 a. C.) pertenecía a un movimiento vanguardista de poetas que Cicerón denominaría *neotéricos* (*nuevos poetas*). Según Arturo Soler Ruiz, los neotéricos latinos “amaban la cultura griega y trataron de adaptar lo que en ella pudiese haber de innovador. Importaron las nuevas normas de la literatura helenística; la música y la danza como elementos educativos e integraron a la mujer en los cenáculos literarios” (Catulo, *Poemas*. Tibulo, *Elegías*, trad. de Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1993, p. 17). Con referencia a la figura de las ninfas, Catulo hace una breve mención de estas diosas en el poema donde canta las bodas de Tetis y Peleo: *surgieron del brillante torbellino del mar unos rostros, las marinas nereidas, turbadas ante aquél prodigio. Aquel día y no otro, vieron los mortales con sus ojos a las ninfas del mar de cuerpo desnudo salir hasta los pechos del blanco torbellino. Entonces, se cuenta, Peleo ardió de amor por Tetis, entonces Tetis no desdeñó unas bodas humanas* (Catulo, *Poemas*, p. 140). Estos versos de Catulo aluden al antiguo mito de las nereidas, hijas de Nereo, el dios de las olas del mar. La *visión* de las ninfas por parte de los humanos, es un dato que remite nuevamente a la tradición del *nymphóleptos* que, en este caso, es representado por Peleo, quien quedó *entusiasmado* por la belleza de la ninfa Tetis hasta el punto de *arder en amor* y fundirse con ella en un desposorio cuyo fruto fue Aquiles.

4.1. La égloga como expresión del bucolismo virgiliano

Si el bucolismo de Teócrito se expresa en el *idilio*, el de Virgilio lo hace en la *égloga* que “filológicamente no significa más que *elección o selección*, pero pronto se asoció a la idea de *canción breve* dedicada preferentemente a la vida pastoril, es decir, a un contenido como el de las *Bucólicas*”.³³⁰

La égloga permite descubrir las innovaciones del bucolismo virgiliano que, a la vez, son sus características esenciales. En primer lugar, la égloga expresa una tendencia idealista y evasiva de la realidad cotidiana para instalarse en un ambiente mixto y utópico donde lo real y contemporáneo se combina con los imaginados paraísos campestres.³³¹ Virgilio hace explícita esta característica en la figura de los pastores rústicos cuyos modales son de hombres cultos y delicados posiblemente para encubrir a personajes reales. Así, manifiesta un ambiente mundano transferido artísticamente de la ciudad al campo, típica fórmula de evasión de sociedades cultivadas y hastiadas de la vida urbana.

En segundo lugar, la égloga virgiliana se caracteriza por el uso de la alegoría para introducir lo histórico y autobiográfico como animación de los personajes y episodios ficticios³³². Por esta razón, los convencionalismos de la poesía pastoril de los *idilios* de Teócrito dan un giro hacia lo simbólico, por ejemplo, la Arcadia de Teócrito se convierte para Virgilio en un “centro geográfico-espiritual, sede del amor y de la poesía de todos los pastores”.³³³ En efecto, la Arcadia virgiliana es la primera conquista de la sensibilidad del poeta para expresar —por medio del paisaje bucólico y la tranquilidad de la vida rústica—³³⁴ los anhelos más hondos de aquella sociedad romana sumida en la consternación

³³⁰ Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas...*, p. 160.

³³¹ Vicente Cristóbal, “Las églogas de Virgilio como modelo de un género”. En *La égloga: VI encuentro internacional de poesía del siglo de Oro*, dir. de Begoña López Bueno, Grupo P.A.S.O., Sevilla, 2000, p. 27.

³³² *Ibíd.*, p. 31

³³³ Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas...*, p. 160.

³³⁴ Miguel Dolç, “Sobre la Arcadia de Virgilio”. En *Revista de Estudios Clásicos*, tomo 4 nº 23, Madrid, 1958, p. 247.

a causa de las guerras civiles y luchas por el poder. Por tal motivo, “el mundo de la Arcadia ha significado uno de los descubrimientos capitales de la imaginación humana”³³⁵ en cuanto que es una iluminación desde la entraña poética, una confesión de esperanza y una simpatía por todo aquello que eleva el alma en procura del amor al ser verdadero.³³⁶

En este contexto de la Arcadia virgiliana, la mitología griega encuentra el ambiente adecuado para hermanarse con las antiguas divinidades itálicas. Pan y sus ninfas se abrazan con Silvano y nace una bucólica latina enraizada en la lejanía de los tiempos homéricos. Así, la intuición poética de Virgilio transforma el mito en un *símbolo* que, mezclado con la ficción,³³⁷ enriquece el tono alegórico de sus poemas.

Estos rasgos generales hacen de la égloga virgiliana un género de larga trayectoria en las letras occidentales. En efecto, la tradición eglógica enriquece el idealismo que surge a partir del Renacimiento donde la temática mitológica y pastoril de la literatura clásica se convierte en referente esencial para las nuevas poéticas.

4.2. Las ninfas virgilianas

Si con Teócrito el tema de las ninfas dio un primer salto genérico de lo épico a lo bucólico, con Virgilio el tema da un salto cultural de Grecia a Roma. Es probable que las ninfas griegas ingresaran a la cultura latina por medio del culto y absorbieran las categorías de las divinidades locales asociadas con el medio acuático. La inquietud que suscita este sincretismo es si la concepción virgiliana de las ninfas es griega en pureza o contaminada por la simbiosis cultural. La información que ofrecen las *Bucólicas* y un pasaje de las *Geórgicas* parecen demostrar que Virgilio adopta la concepción griega de las ninfas en todos sus aspectos, dado que entre los romanos estos seres tenían poca relevancia.

³³⁵ Enrique Otón Sobrino, “La lírica latina con especial mención de la poesía elegíaca”. En *Revista de Estudios Clásicos*, tomo 22, nº 81-82, Madrid, 1978, p. 284.

³³⁶ *Ibíd.*

³³⁷ Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 11-12.

Las *Bucólicas* contienen, ante todo, una poesía ideológica, por eso el poeta tiende a transfigurar la imagen en símbolo mediante el tratamiento estético del paisaje y la caracterización de los personajes. En el caso de las ninfas, Virgilio asume la concepción griega de *diosas de la naturaleza* y las transforma en símbolo de un *paisaje vivo* que acompaña los sentimientos de los pastores.

Conocemos también nosotros quiénes a ti...mirándote los chivos de reajo, y
en qué gruta..., pero lo tomaron a risa las indulgentes Ninfas.³³⁸

Por cruel muerte arrebatado Dafnis, las ninfas lo lloraban.³³⁹

La clave interpretativa de estos versos surge cuando Virgilio dice: “No cantamos para sordos; el eco de las selvas lo transmite todo”.³⁴⁰ En las églogas el paisaje *ríe* o *llora* en consonancia con los movimientos y situaciones del espíritu de los personajes³⁴¹ y las ninfas encarnan esos sentimientos de la naturaleza y los manifiestan humanamente. De este modo, las ninfas pasan a ser símbolo de la armonía entre el hombre y la naturaleza expresado por Virgilio mediante los principios estéticos sugeridos por Horacio en su *Arte poética*.

Por otra parte, el colectivo de las ninfas aparece asociado al tema del amor entre los pastores de manera más profunda que en Teócrito. Es posible que este vínculo tenga su fundamento en las ideas órficas y platónicas adoptadas por Virgilio en su poesía. Es interesante la analogía que se puede establecer entre el ya citado *locus amoenus* descrito por Platón en el *Fedro* —donde se discute sobre la naturaleza del amor— y el ambiente campestre y florido de la *Égloga II* donde Coridón padece por el amor de Alexis:

Aún los mismos ganados disfrutan ahora el frescor de la umbría [...] Más,
mientras yo sigo tus huellas resuenan conmigo las florestas bajo el sol ardiente
con el ronco cantar de las cigarras. [...] Ven acá, ¡hermoso niño!, que las ninfas
te traen canastos de azucenas llenos; en tu honor la blanca náyade, cortando

³³⁸ Virgilio, Égloga III, 7. En *Bucólicas. Geórgicas...*

³³⁹ Ibíd., Égloga V, 20.

³⁴⁰ Ibíd., Égloga. X, 8.

³⁴¹ José González Vásquez, “El simbolismo de la naturaleza en la poesía de Virgilio”. En *Estudios de Filología Latina* III, Granada, Universidad de Granada, 1983, p. 39 ss.

pálidas violetas y adormideras de tallos altos, las junta al narciso y a la flor de oloroso eneldo y entretejiendo luego la casia y otras delicadas hierbas al suave jacinto, varía los colores con caléndula amarilla.³⁴²

En los dos escenarios se habla del amor y las ninfas están presentes como espíritus de la naturaleza que sirven de mediación entre el alma humana y los misterios de la eterna belleza. Es conocida la evolución del concepto del amor en Platón³⁴³ que en el *Banquete* lo define como una locura humana y un desvarío del alma cegada por el deseo, y en el *Fedro* concluye que es una locura divina. Es posible que esta evolución conceptual haya sido captada por Virgilio y expresada en la figura de Coridón, loco de amor por Alexis y que, al no ser correspondido, busca la calma en un orden espiritual más cercano a lo divino. En esta tesitura, la presencia de las ninfas en las églogas virgilianas, pasaría a ser símbolo de la búsqueda de la bondad y la belleza como fin último del amor.

Pero el fundamento específicamente literario de la presencia de las ninfas en la poesía virgiliana probablemente hay que buscarlo en el pasaje de Aristeo en el libro IV de las *Geórgicas*. Se sigue aquí parte del esquema de Francesco della Corte para abreviar el relato:

1. Aristeo (315-332). El pastor de la Arcadia, hijo de Cirene y Apolo, tras perder sus abejas por una epidemia, se acerca a la fuente del Peneo, donde mora su madre. Allí da rienda suelta a sus quejas: a pesar de ser hijo de dioses es «odiado por los hados».

2. Las ninfas de la fuente (333-356). Cirene, la ninfa madre de Aristeo, hila en el fondo del río Peneo, rodeada de ninfas, mientras una de ellas, Clímene, narra los amores de Venus y Marte y de todos los dioses. Aretusa, sacando la cabeza del agua, ve que el ruido que habían percibido las ninfas en su morada procede de Aristeo y advierte a Cirene de que su hijo la llama en medio de lamentos junto al río.

3. El reino del agua (357-386). Cirene ordena al río que se abra para dejar paso a su hijo. Éste entra en el fondo del río y queda admirado al

³⁴² Virgilio, *Égloga II*, 5. 12. 45-50.

³⁴³ Cf. nota 288.

contemplar los lagos y ríos que hay bajo la tierra. Por fin llega al tálamo de Cirene, donde sus hermanas las ninfas ofrecen un ritual de hospitalidad al joven lavándole las manos. Madre e hijo realizan una libación en honor de Océano y de las ninfas, a la que sigue un presagio favorable. Cirene baña con perfume a Aristeo, y le dirá lo que debe hacer para averiguar las causas de la pérdida de las abejas.³⁴⁴

El sentido de las ninfas en este relato se podría interpretar como una actualización del pasaje homérico de *la gruta de Ítaca*. Es la primera vez que en un texto latino aparece una composición de lugar referida exclusivamente a la morada de las ninfas a la manera de Homero. El pasaje virgiliano cobra más realismo a la hora de describir el hábitat y oficio de las ninfas; no obstante, elementos como la gruta y el agua que fluye de ella, son comunes a los dos relatos y su significación reafirma el origen mítico y cultural de estas diosas.

La presencia de las ninfas en las *Geórgicas* podría estar vinculada a la intencionalidad didáctica del poema. El epilío de Aristeo que ha perdido sus abejas pertenece al núcleo de la economía rural que se relaciona con la explotación del ganado mayor y menor, es decir, con las labores pastoriles. De hecho, según la mitología griega, fue Aristeo el que enseñó a los hombres a cuidar los ganados.³⁴⁵ En este contexto, las ninfas cumplirían el papel de benefactoras del hombre dedicado a las labores del campo en cuanto que, didácticamente, ayudan a Aristeo a recuperar sus abejas.

Detrás de este proceso didáctico de las ninfas con Aristeo es posible intuir un rito iniciático para pasar de la moral de *otium* a la ética del *labor*. Aristeo ha quedado *ocioso* al perder sus abejas y se dirige a su madre Cirene rodeada de ninfas laboriosas que, aparte de cazadoras, son también hilanderas y sirvientas. En la gruta subacuática Cirene y sus ninfas celebran un rito de purificación con Aristeo: “Ofrecen sus hermanas ordenadamente el agua cristalina para las manos

³⁴⁴ Francesco Della Corte, *Georgiche, libro 4*, Roma, Enciclopedia Virgiliana, II, 1985, pp. 684-686.

³⁴⁵ Grimal, *Diccionario...*, p. 52.

y llévanle toallas de tejido liso”³⁴⁶ y luego su madre lo invita a honrar a Océano, padre de todas las cosas y a las ninfas, sus hermanas, que custodian las selvas y los ríos.³⁴⁷ La escena concluye con el rito de la unción de Aristeo: “Así dijo (Cirene) y exhala un líquido perfume de ambrosía con el que bañó todo el cuerpo de su hijo; entonces un suave olor se exhaló de su peinada cabellera y en sus miembros penetró un vigor que los tornó ágiles”.³⁴⁸ Después de este ritual, Aristeo emprende la *labor* con la cual recupera sus abejas que, al mismo tiempo, son símbolo de laboriosidad.

A la luz de este pasaje de las *Geórgicas* se podrían interpretar, de manera analógica, dos referencias a las ninfas que aparecen en el canto primero de la *Eneida*. Una vez que Neptuno calma la tempestad marítima causada por Eolo a voluntad de Juno para acabar con los troyanos, Eneas y los suyos atracan en una playa libia así descrita por la voz narrativa del poema:

En una honda ensenada hay un resguardo. Forman puerto los flancos de una isla donde todas las olas de altamar rompen y refluyen en bandas espumantes. Por un lado y por otro se adelantan dos ringleras de rocas; amenazan al cielo sus remates gemelos. El ancho haz de las aguas enmudece sosegado a sus pies. Arriba, como fondo, un bosque de ramaje estremecido.[...] Bajo un filo de rocas en el costado opuesto se abre un antro. Allí dentro hay veneros de agua dulce y escaños prestos en la roca viva. Allí moran las ninfas. Allí no han menester las naves fatigadas del amparo de amarra ni ancla alguna.³⁴⁹

Algunos detalles de este paisaje podrían ser *imitación* de aquellos del puerto itacense de Forcis donde los feacios desembarcaron a Ulises en su última travesía. Los promontorios rocosos, las playas tranquilas que permiten fondear las naves sin amarras, el bosque que circunda el puerto, son elementos comunes en ambos textos; sin embargo, el más significativo es el antro de las ninfas, ampliamente descrito por Homero en el canto XIII de la *Odisea* y que Virgilio consigue sintetizar

³⁴⁶ Virgilio, *Geórgicas* IV, 376. En *Geórgicas. Bucólicas...*

³⁴⁷ *Ibíd.*, *Geórgicas* IV, 380-385.

³⁴⁸ *Ibíd.*, *Geórgicas* IV. 415.

³⁴⁹ Virgilio, *Eneida*, I. 160-169, trad. de Javier de Echave-Susaeta, Madrid, Gredos, 1997, p. 144.

en dos versos, suficientes para indicar sutilmente que las ninfas están relacionadas con el agua dulce (náyades) y que su figura podría ser objeto de culto en cuanto que el interior de la gruta está habilitado con *escaños* para la comodidad de sus devotos.

En el segundo pasaje de la *Eneida*, las ninfas aparecen como un recurso metafórico de Virgilio para ennoblecer el perfil de uno de sus personajes. Después de que Eneas se encuentra con su madre Venus, se acerca con sus hombres a la magnífica ciudad de Cartago, donde se encuentra con la reina Dido:

Mientras se ofrecen tales maravillas ante los ojos del troyano Eneas y embebecido concentra sólo en ello la mirada, la reina Dido, radiante de belleza se encamina hacia el templo entre un tropel de jóvenes que le van dando escolta. Lo mismo que Diana, que a orillas del Eurotas o a lo largo de las cumbres del Cinto, guía la danza de sus coros —la siguen mil oréades apiñadas a izquierda y a derecha—, ella al hombro la aljaba camina y a su paso se destaca sobre todas las diosas [...] así va Dido, ufana en medio de los suyos.³⁵⁰

En este pasaje —al igual que en *Geórgicas* IV, 315-386— se resalta la *compañía* como una de las cualidades tradicionales de las ninfas; en este caso, de las oréades que acompañan a Diana. El motivo original de la comparación virgiliana parece tener reminiscencias de *Odisea* VI, cuando el narrador homérico compara a Nausícaa y sus sirvientas con Artemisa (Diana) y sus ninfas:

Como va por la sierra Artemisa, la brava flechera, que recorre la anchura del Táigeto o ya el Erimanto, que se recrea en tirar jabalíes o ciervos veloces; y en su torno retozan las ninfas agrestes nacidas del gran dios que la égida abraza. Se goza Latona y ella en tanto descuellan en el grupo con rostro y cabeza, bien notada aunque todas hermosas; así se erigía, de sus siervas brillaba en mitad, la inviolada doncella.³⁵¹

El punto analógico de estas comparaciones se encuentra en el vínculo de las ninfas con divinidades femeninas superiores a ellas. El hecho de relacionar un cortejo

³⁵⁰ Ibíd., l. 494-502, p. 155.

³⁵¹ Homero, *Odisea*, VI, 102 ss, p. 188.

divino (de Diana) con uno de características humanas (de Dido) podría sugerir, una vez más, la condición mediadora de las ninfas entre dioses y hombres.

Desde el punto de vista literario, es posible concluir que el ambiente descrito por Virgilio en los pasajes de las *Bucólicas*, del libro IV de las *Geórgicas* y del primer canto de la *Eneida*,³⁵² podría ser considerado como un *locus amoenus* prototípico para las ninfas en cuanto que recoge elementos de la tradición (*imitatio*) referentes a su naturaleza, hábitat y estilo de vida para reelaborarlos con una fuerza poética y retórica capaz de alcanzar, como se verá, hasta el Renacimiento castellano, donde las *Églogas* de Garcilaso recrean la figura de las ninfas grecolatinas en las profundidades y riberas del Tajo.

4.3. Las ninfas horacianas

Horacio vio la luz en el sur de Italia donde la herencia de la cultura griega tuvo mayor arraigo. Como su amigo Virgilio, Horacio se esmeró por crear una nueva poesía latina inspirada en las obras de los poetas mélicos griegos que había estudiado durante su formación en Atenas.³⁵³ Él mismo da fe de tal influencia cuando declara que fue “el primero en llevar el canto eolio a las cadencias itálicas”.³⁵⁴ Fruto de este empeño son, especialmente, sus *Odas* en cuyos versos se abrazan los temas y las formas de la lírica griega con los gustos e innovaciones de la lírica romana.

El mundo poético de Horacio se podría considerar como un canto a la realidad cambiante de su tiempo cuyos contrastes exigían una interpretación analógica para encontrar la *justa medida*³⁵⁵ de las cosas en virtud de una vida feliz. En efecto, gran parte de su obra canta a la vida humana como un regalo fugaz de los dioses que conviene disfrutarlo en el presente (*carpe diem*) antes de

³⁵² Tomás Recio García, “El único Virgilio. Evolución del poeta y conexión de las *Geórgicas* con las *Bucólicas* y con la *Eneida*”. En *Revista de Estudios Clásicos*, tomo 34, nº 101, Madrid, 1992. pp. 47-54.

³⁵³ Horacio, Epístolas II, 2, 43-45. En *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, trad. de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.

³⁵⁴ Horacio, Odas, III, 30, 13-14. En *Odas. Canto secular. Epodos*, trad. de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2007, p. 435.

³⁵⁵ *Ibíd.*, II, 10, p. 340.

que aparezca la *línea* de la muerte.³⁵⁶ Por otra parte, también canta al sentido de la naturaleza que se revela en el paisaje en íntima relación con la serenidad de la vida campesina (*beatus ille*) como alternativa a los afanes y lujos de los centros urbanos.³⁵⁷ Uno de los recursos poéticos utilizados por Horacio para ilustrar estos y otros temas fue el imaginario de la mitología griega que le permitió evocar la figura de dioses y héroes bajo el criterio de lo alegórico.³⁵⁸ En este contexto aparecen las ninfas, sobre todo en algunas escenas cantadas en las *Odas*.

Las ninfas están presentes en los cuatro libros de *Odas* de Horacio, pero, en la mayoría de los casos, aparecen como referencia poética sin que pueda inferirse ningún papel protagónico de estas diosas. Desde la primera oda el poeta menciona la danza de las ninfas unidas a las gracias en el cortejo de Venus para celebrar el inicio de la primavera.³⁵⁹ En una *epifanía* contenida en el libro segundo, el poeta tiene la visión de Baco rodeado de ninfas atentas a sus cantos.³⁶⁰ En el libro tercero, el poeta reconoce con su canto a Baco como el soberano de las náyades;³⁶¹ y en el último libro, en la *Oda a Torcuato*, las ninfas aparecen nuevamente acompañadas por las gracias para celebrar con sus danzas silvestres la llegada de la primavera.³⁶² Es revelador que las ninfas de las odas estén vinculadas al canto y la danza en un contexto de *locus amoenus* primaveral, en cuanto que la poesía también es *canción del alma*³⁶³ que canta al misterio de la belleza florecida en el mundo natural y que abre las puertas a lo eterno. En efecto, el canto de las ninfas es considerado por el poeta como algo sublime que lo *inicia* en los secretos de la *poiesis*:

A mí las hiedras, premio de las frentes doctas, me mezclan con los dioses del
cielo; a mí el fresco bosque y los coros ligeros de ninfas y sátiros me separan del

³⁵⁶ Ibíd., I, 11,8; IV, 7, p. 455; Vicente Cristóbal, "Horacio y el carpe diem". En *Bimilenario de Horacio*, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 171-189.

³⁵⁷ Horacio, Epodos, 2,1-70, *En Odas...*, p. 522 ss.

³⁵⁸ Viktor Pöschl, "Mitología". En *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. II, 1997, p. 288 ss.

³⁵⁹ Horacio, Odas, I, 1,5-8. En *Odas...*, p. 256.

³⁶⁰ Ibíd., II, 19, p. 361.

³⁶¹ Ibíd., III, 25, 14-16, p. 423.

³⁶² Ibíd., IV, 7, 1-6, p. 456.

³⁶³ San Juan de la Cruz, Cántico Espiritual (B) Prólogo. En *Vida y obras...*, p. 626.

vulgo, si Euterpe no hace que callen sus flautas, ni Polimnia se niega a templar la cítara lesbia. Y si me cuentas entre los líricos vates en las alturas tocaré con mi cabeza los astros.³⁶⁴

Es significativa la mención del coro de las ninfas en estos versos que revelan los altos ideales del autor. El canto de las diosas produce en el poeta un arrobamiento que lo impulsa a una suerte de *música callada* y de *soledad sonora*³⁶⁵ donde el *lírico* griego se funde con el *vate* latino y brota una nueva dimensión de la poesía: la oda romanizada cuyo canto alcanzó en la voz de Horacio la más alta tesitura.³⁶⁶ Según este planteamiento poético y retórico, en el fondo de las odas horacianas resuena el canto primigenio de las ninfas que libera el alma del poeta de todo lo vulgar y la eleva hasta los *astros*. Quizá en ese canto remoto de las ninfas que asciende por las odas, se pueda intuir el bello misterio de una obra que, en la posteridad, se transformó en paradigma de la poesía occidental.

4.4. Las ninfas ovidianas

Sin olvidar la influencia de las estéticas helenística, virgiliana y horaciana basadas, entre otras cosas, en la imitación de sus modelos como expresión del arte, Ovidio es el poeta del cambio, la fluidez y la variedad de posibilidades miméticas. La preferencia por la reescritura y la redefinición son rasgos fundamentales de su quehacer poético.³⁶⁷ Por ello, la intertextualidad como variación del sentido de un mismo enunciado en un contexto diferente se constituye en una de las características esenciales de la poética ovidiana.

Para este recorrido por el tema de las ninfas, interesa de la obra de Ovidio el tratamiento de la mitología grecorromana especialmente en *las Metamorfosis*. En la época del poeta, la mitología estaba integrada en la vida social de los romanos en formas que iban desde los manuales mitográficos hasta las expresiones

³⁶⁴ Horacio, Odas, I, 1, 30-35. En *Odas...*, p. 248 ss.

³⁶⁵ San Juan de la Cruz, Cántico Espiritual (B) 15. En *Vida y obras...*, p. 628

³⁶⁶ Ronnie Ronnie, "Female figures in Horace's Odes". En *A Companion to Horace*, ed. de Davis Gregson, Oxford, Wiley- Blackwell, 2010, p. 178.

³⁶⁷ Ovidio, *Metamorfosis*, I-V, trad. y notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid, Gredos, 2008, pp. 16-17.

artísticas como los mosaicos, la pintura y la escultura. Esta información es tratada sistemáticamente por Ovidio en un discurso literario donde lo fabuloso del mito adquiere nuevas funciones alegóricas y pedagógicas condensadas en las *Las Metamorfosis*. De esta manera, el poema ovidiano se convierte en un himno que fusiona claramente la cultura griega y el formalismo de lo itálico. Tal vez por eso *Las Metamorfosis* se constituyen en una especie de enciclopedia mitológica de referencia obligada para las tradiciones posteriores.

4.4.1. Las ninfas en las Metamorfosis

La figura colectiva de las ninfas en las *Metamorfosis* es escasa, pero hay dos ejemplos significativos para este recorrido. En el primero, Ovidio describe el escenario donde mora el río Peneo, padre de la ninfa Dafne:

Esta es la morada, esta es la sede, este es el santuario del gran río; allí,
sentado en una cueva abierta entre peñas, dictaba leyes a las aguas y a las
ninfas que poblaban las aguas.³⁶⁸

La *inventio* de Ovidio en este pasaje consiste en haber seleccionado una imagen transmitida por la tradición mitográfica y literaria para reescribirla mediante una técnica narrativa y verbal capaz de fusionar lo familiar con lo novedoso. La cueva del colectivo de las ninfas podría demostrar la facultad ovidiana de inventar un escenario cargado de realismo a partir de situaciones extraordinarias y fantásticas que eleva el tono épico del relato.

Por otra parte, dado que en Ovidio lo mítico pacta mejor con lo simbólico que con lo racional, dentro del sentido alegórico del texto la figura colectiva de las ninfas, al estar vinculada con el agua, podría ser símbolo de la fluidez y el cambio que fundamentan la poética de las *Metamorfosis*.

³⁶⁸ Ibíd., I, 569-576, p. 259.

Otro pasaje significativo es el que narra la historia de Diana y sus ninfas sorprendidas por Acteón mientras se bañan desnudas en una fuente:

Había un valle densamente poblado de pinos y de aguzados cipreses, llamado Gargafia, consagrado a Diana, la del vestido remangado; en un rincón hay una cueva umbrosa, sin ornato artificial alguno. A la derecha canta una fuente de aguas claras y transparentes [...] En este lugar la diosa de los bosques solía rociar de gotas transparentes sus virginales miembros cuando estaba cansada de la caza. Al entrar allí entregó a una de las ninfas, la portadora de las armas, la jabalina, el carcaj y el arco destensado; otra extendió los brazos para recoger la túnica; otras dos sueltan las ataduras de sus pies; más hábil que aquellas, la Isménide Crócale le recoge en un moño los cabellos esparcidos en torno al cuello, aunque ella los llevaba sueltos. Néfele, Híale, Ránide, Psécade y Fíale cogen agua en grandes recipientes y la vierten sobre ella.

Y mientras bañan allí a la Titania en su fuente de siempre, hete aquí que el nieto de Cadmo [...] llega al bosque sagrado [...] Nada más entrar en la cueva que rezumaba agua, las ninfas, al ver a un hombre desnudas como estaban se golpearon el pecho, llenaron el bosque con aullidos repentinos y, colocándose alrededor, cubrieron a Diana con sus cuerpos³⁶⁹

Sin ánimo de establecer relaciones directas entre Virgilio y Ovidio, a partir de este pasaje es posible hacer una analogía de imaginarios. En Ovidio las ninfas forman parte del séquito de Diana como en Virgilio rodeaban a Cirene. En ambos casos las ninfas acompañantes son cazadoras y sirvientas diligentes y el escenario contiene una cueva similar. Es interesante la técnica de referencia múltiple que utiliza Ovidio en este pasaje, porque confluyen elementos que han sido tratados desde Homero hasta Virgilio y que a partir de este texto, se proyectan como un tópico literario en tradiciones posteriores.

Diana y las ninfas desnudas podrían significar la fragilidad de la belleza que se esconde en el mundo natural y que es necesario proteger de la *hýbris* de los hombres. En este sentido, las ninfas se reafirman como un colectivo de diosas protectoras de los secretos de la naturaleza que sólo pueden ser revelados como

³⁶⁹ Ibíd., III, 154-181. p. 329 ss.

teofanías a los que han conseguido el estado virtuoso de la serenidad. Esta significación podría tener validez en el contexto filosófico-estoico de Ovidio, donde la belleza debía ser reconocida, ante todo, en el mundo natural.

5. LAS NINFAS EN EL PENSAMIENTO NEOPLATÓNICO

En los albores de la era cristiana, se agudizó la crisis del pensamiento filosófico griego porque, entre otras cosas, los planteamientos de las diversas escuelas no respondían satisfactoriamente a las necesidades políticas, morales y religiosas del momento. Entonces surgió la idea de volver a las fuentes platónicas para unir las con las tendencias místicas de las religiones orientales y constituir así un sistema filosófico capaz de unificar los esfuerzos del mundo griego por rehabilitarse a sí mismo y, de este modo, sobreponerse a la poderosa novedad del cristianismo. Tal empeño prosperó a partir del siglo III d. C. con el auge de la corriente filosófico-espiritual denominada *neoplatonismo*,³⁷⁰ en la cual confluyeron los modelos del mundo, del hombre y de Dios promovidos por el platonismo, los estoicos, los epicúreos, el neopitagorismo, la gnosis, el hermetismo y algunas doctrinas soteriológicas venidas de oriente. Este sistema sincrético hizo del neoplatonismo algo semejante a “un nuevo mito que se apoderó de los espíritus”³⁷¹ y los impulsó hacia una concepción mística de la existencia humana y del cosmos que marcó un hito en la historia del pensamiento occidental.

El neoplatonismo tuvo en Plotino (205-270 d. C.) su máximo exponente y defensor. Este filósofo egipcio encontró en Ammonio de Sakkas (175-242 d. C.) la figura de un auténtico maestro que lo inició en una filosofía capaz de purificar el alma y conducirla a su origen primigenio. Con este precedente, Plotino puso las bases de un sistema filosófico vigoroso que logró transformar gran parte del racionalismo helénico en una experiencia mística que culmina en la fusión extática con el *uno* inefable.³⁷² Los principios fundamentales de esta nueva corriente de

³⁷⁰ Para una visión general del neoplatonismo se han consultado: *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, ed. de Arthur Hilary Armstrong, Cambridge, University Press, 1980; Antony Lloyd, *The anatomy of neoplatonism*, Oxford, Clarendon Press, 1990; Paulina Remes, *Neoplatonism*, Stocksfiel (UK), Acumen, 2008.

³⁷¹ María Toscano y Germán Ancochea, *Místicos neoplatónicos, neoplatónicos místicos. De Plotino a Ruysbroeck*, Madrid, Etnos, 1998, p. 20.

³⁷² En el acercamiento a la filosofía de Plotino, aparte de las *Enéadas*, se han tenido en cuenta los siguientes estudios: Emile Bréhier, *La filosofía de Plotino*, trad. de Lucía Piossek, Buenos Aires,

pensamiento fueron transmitidos oralmente por Plotino y luego Porfirio, uno de sus discípulos, los ordenó y los dio a conocer con el nombre de *Eneádas* en virtud de la división en seis secciones de nueve tratados cada una.

Según lo expuesto, en las *Enéadas* el pensamiento de Plotino tiene un doble punto de partida: la herencia de la especulación filosófica anterior, especialmente la teoría platónica de los dos mundos; y después, una serie de experiencias personales de carácter místico que el mismo Plotino procuró trasladar al campo de lo ontológico:

Muchas veces, me despierto del cuerpo y vuelvo a mí mismo, salgo de las otras cosas y entro en mí mismo, veo una belleza extraordinariamente maravillosa. Convencido entonces más que nunca de que pertenezco a la porción superior de los seres, actualizo la forma de vida más eximia y, unimismado con la divinidad y establecido en ella, ejercito aquella forma de actividad y me sitúo por encima de todo el resto de lo inteligible. Pero cuando luego, tras ese reposo en la región divina, vuelvo a descender del intelecto al raciocinio, me pregunto [...] cómo el alma ha podido llegar al cuerpo si ella es tal cual se me ha manifestado en sí misma.³⁷³

En este testimonio se puede intuir el abrazo analógico de la tradición filosófica con la experiencia mística cuyo resultado es la dialéctica del uno (*To Hen*), del intelecto (*Noûs*) y del alma (*Psyhhê*), los tres ámbitos ontológicos (*hipóstasis*) “que constituyen la realidad y que, con un esfuerzo autoconsciente, Plotino también los descubre en el sujeto humano.”³⁷⁴ Cada ámbito hipostático tiende siempre hacia el nivel superior inmediato; por tal razón, se podría decir que la principal característica del plotinismo es la tendencia hacia el mundo trascendente que, de suyo, implica la *conversión* del alma mediante un proceso espiritual.

Sudamericana, 1953; Jean Trouillard, *La purification plotinienne*, París, Presses Universitaires de France, 1955; Jhon M. Rist, *Plotinus. The road to reality*, Cambridge, University Press, 1988; Pietro Prini, *Plotino e la fondazione dell'umanesimo interiore*, Milano, Vita e pensiero, 1993.

³⁷³ Plotino, *Enéadas* IV, 8,1-10, introducción y notas de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1999, vol 2, p. 527.

³⁷⁴ José Alsina Clotas, *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 51.

La vida espiritual sugerida por Plotino está determinada por dos momentos correlativos. El primero intenta responder al problema de la *creación* del mundo y, para ello, Plotino formula la teoría de la *procesión* que consiste en un movimiento *descendente* y dialéctico a través del cual *emana* la realidad a partir del *uno*, pasa por el *intelecto* y a través del *alma* llega a la *materia*.³⁷⁵ El segundo momento procura responder a la cuestión sobre la *plenitud* de lo creado mediante un proceso *ascendente* de *retorno* hacia el *uno*, el origen primigenio de la realidad sensible. Este camino de *regreso* al supremo principio adquiere en el alma humana una dimensión auténticamente mística.³⁷⁶

La estructura jerárquica del proceso de *emanación* tiene en su cumbre al *uno*³⁷⁷ que es el bien trascendente,³⁷⁸ el principio absoluto, idéntico a sí mismo, infinito e indefinible, que permanece en *vela*³⁷⁹ en un eterno presente donde su pensamiento y voluntad son *acto puro*.³⁸⁰ El *uno* se da el ser a sí mismo porque se *ama* a sí mismo,³⁸¹ y de esa superabundancia *erótica y esencial*³⁸² emanan todas las demás realidades que constituyen el cosmos.

Pero el *uno* no crea el cosmos de manera directa sino por grados descendentes. El primero de ellos es el *intelecto* (*Noûs*) que procede del *uno* por emanación eterna y necesaria y, a la vez, como imagen suya.³⁸³ El *Noûs* es la inteligencia creadora que, basada en el demiurgo platónico, tiene la capacidad de

³⁷⁵ Plotino, *Enéadas* II, 9,1-63, introducción, trad. y notas de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1992, vol 1, p. 491.

³⁷⁶ Las *Enéadas* de Plotino abren el camino a una mística de tipo negativo (*apofática*), que consiste en negar la posibilidad humana para conocer la unidad suprema a través de sus atributos, como lo hace la teología positiva o *catafática*. La *mística negativa* propone que la única manera de llegar al conocimiento de la unidad suprema es mediante la superación de los conceptos que intentan definir lo indefinible. Siglos después san Juan de la Cruz adoptó la *mística apofática* para acercarse a la divinidad por los caminos de la *nada*.

³⁷⁷ Plotino, *Enéadas* VI, 9, 6, introducción, trad. y notas de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1998, vol. 3, p. 544 ss.

³⁷⁸ *Ibid.*, VI, 7-8, p. 502 ss.

³⁷⁹ *Ibid.*, VI, 8,16, p. 522.

³⁸⁰ *Ibid.*, VI, 9, 6, 40-55, p. 546. No hay que aclarar que en el *uno* de Plotino el pensamiento, la voluntad y el movimiento son *actos puros*, porque el *uno* se piensa, se ama y se crea a *sí mismo*.

³⁸¹ *Ibid.*, VI, 8, 16, 10-14, p. 521.

³⁸² *Ibid.*, VI, 8, 15,5-10, p. 518.

³⁸³ *Ibid.*, V, 1, 7, p. 32.

darle forma y estructura al *mundo inteligible*. En efecto, en la unidad del *Noûs* se encuentran la *belleza* y la *multiplicidad* de las ideas que constituyen el mundo *divino* de los arquetipos de todas las cosas de la realidad sensible.³⁸⁴

De la acción creadora del *Noûs* emana el segundo grado descendente conocido como *alma universal* que sirve de puente entre el *intelecto* y el mundo sensible. En virtud de esta posición intermedia, el *alma Universal* se compone de dos naturalezas:³⁸⁵ una superior, más cercana al mundo inteligible y otra inferior, más próxima al mundo fenoménico. Por otra parte, el *alma universal* tiene doble actividad: por un lado, es *conocedora* del *Noûs* mediante una razón discursiva expresada en imágenes y conceptos y, por otro, es *creadora* en cuanto que, sin dividirse, se multiplica en todos los seres del mundo material. De esta acción creadora del *alma universal* proceden todas las *almas particulares* que, a su vez, poseen dos elementos: uno, espiritual y divino regido por el *intelecto*, y otro, material, conectado a lo corpóreo³⁸⁶ al que también se refiere san Juan de la Cruz cuando declara el sentido de *Oh ninfas de Judea*. Por tanto, el *alma universal* es la que *informa* al *mundo sensible* como un *ser viviente* compartido por dioses y hombres que vibran en la medida que su existencia participa del *uno* primordial. Y, en último lugar, se encuentra la *materia* que, al ser la más alejada de la luz del *uno*, es pura tiniebla y vacío y pertenece al ínfimo ámbito del *no-ser* en cuanto que en sí misma carece de forma, espíritu y belleza.³⁸⁷

Una vez que el proceso de emanación ha llegado hasta la materia, la dialéctica de Plotino emprende un camino de ascenso hacia el *uno* que se realiza, sobre todo, a través de la *purificación* del alma humana que lleva dentro de sí un deseo ardiente de salir de la prisión del cuerpo y *contemplar* de nuevo la unidad originaria. El proceso de *purificación* tiene como base la impronta de divinidad que hay en el hombre en cuanto que el *uno*, el *Noûs* y el *alma universal* también habitan en él y se manifiestan en su alma sensitiva, racional e intelectual. Por eso,

³⁸⁴ Ibíd., V, 9-10, p. 175.

³⁸⁵ Ibíd., IV, 8, 7, p. 540.

³⁸⁶ Ibíd., IV, 4, p. 322.

³⁸⁷ Ibíd., I, 8, 3-5, p. 311 ss.

el anhelo de contemplación en Plotino se fundamenta en el principio de *lo semejante por lo semejante*³⁸⁸ que reconoce el *centro* del alma humana como un órgano suprainteligible capaz de visualizar la gran belleza del *uno*.³⁸⁹ En ese centro *ameno y sombrío*, el alma comprende que su conversión es reencontrarse con aquello que siempre ha sido; es el *Vuélvete, paloma* del Cántico de san Juan de la Cruz, para retornar a la *fuelle que mana y corre, aunque es de noche*.

Para que ese *ojo del alma* pueda contemplar la plenitud de la unidad primera, es necesaria una catarsis de todo aquello que pueda obstaculizar su campo de visión. De este modo, el *ojo del alma* se hace semejante a aquello que ve y consigue permanecer absorto en la contemplación de la luz del *uno* sin eneguecer.³⁹⁰ El esfuerzo que hace el *ojo del alma* para transformarse en aquello que contempla es lo que en Plotino se conoce como el camino ascensional de retorno al *uno*. El impulso interior que hace posible este ascenso del alma es el amor por su origen concebido como un proceso de búsqueda por el cual el alma intenta recuperar la unidad perdida; es el *¿A dónde te escondiste / Amado, y me dejaste con gemido?* con el que san Juan de la Cruz abre sus canciones entre el alma y el esposo; es el acto del alma que la conduce de la belleza sensible a la belleza inteligible y, finalmente, a la plenitud de lo bello contenido en el *uno*.³⁹¹

Este impulso erótico también está acompañado por el arte y la filosofía como posibilidades de ascenso del alma³⁹² y, unidos, ayudan a consolidar los tres grados de purificación: i) supresión de la materia (*alma sensitiva*). El alma debe aprender a estar sola y, para ello, necesita liberarse del cuerpo, de las sensaciones y de todo apetito, dominio y poder.³⁹³ El recogimiento y el silencio contemplativo son los medios que le ayudan a superar esta etapa; ii) supresión de la forma

³⁸⁸ Ibíd., VI, 9, 11, 32, p. 555.

³⁸⁹ Ibíd., III, 8, 9, 19-23, p. 254.

³⁹⁰ Ibíd., I, 9, 20-32, p. 292.

³⁹¹ Ibíd., III, 5, p. 121 ss.

³⁹² La música y la filosofía son otros caminos que refiere Plotino para ascender al uno. La música (*Enéada* I, 3, 1) facilita la elevación del alma hacia la armonía absoluta. La filosofía, mediante la dialéctica (*Enéada* I, 3, 4) permite el ascenso desde las cosas sensibles hacia la unidad absoluta que nutre el alma con la verdad.

³⁹³ Ibíd., I, 5-6, p. 214 ss.

discursiva (*alma racional*). El alma debe purificarse de la seducción que produce lo plural y lo múltiple de las cosas mediante la renuncia a toda persuasión lingüística inherente a sus opiniones sobre la realidad³⁹⁴ y, en cambio, debe esforzarse por aprehenderla con el conocimiento intuitivo que permite ver más allá de las apariencias y descubrir la *única* esencia de las cosas. Una vez que el alma ha superado las dos primeras fases, logra tener *su casa sosegada*, encontrarse consigo misma y acceder al último grado de purificación; iii) la supresión de la forma inteligible (*alma intelectual*)³⁹⁵ para llegar a la plena contemplación del *uno*. En este punto del ascenso el alma anula el pensamiento, pierde la conciencia de sí misma³⁹⁶ y se abre a la contemplación viviente de una luz pura³⁹⁷ en cuyo centro el alma puede re-conocer el objeto de su Eros. Entonces, en un estado místico de quietud y espera, ocurre el éxtasis,³⁹⁸ la unión total y absoluta con el *uno* donde el alma es la *Amada en el Amado transformada* después de una larga travesía desde el *no-ser* de la materia hasta la sublimidad del *no-pensar* de la visión eterna.

5.1. De Antro Nympharum de Porfirio. Un símbolo neoplatónico

Porfirio (234-305 d.C.) fue el principal continuador del pensamiento de la escuela neoplatónica fundada por Plotino. El sistema filosófico porfiriano es el resultado de una visión integral de las convicciones ideológicas grecolatinas y orientales, especialmente en temas éticos, físicos y metafísicos tratados desde el ámbito filológico, mediante la exégesis de textos homéricos; desde la filosofía, a través del estudio de las corrientes de pensamiento tradicionales; y desde el interés por demostrar la afinidad entre las novedades religiosas incorporadas al Imperio y las creencias de la religión grecoromana.³⁹⁹

³⁹⁴ Ibíd., IV, 4, 18, p. 347 ss.

³⁹⁵ Ibíd., VI, 9, 4, p. 540.

³⁹⁶ Ibíd., I, 4, 10, p. 255.

³⁹⁷ Ibíd., V, 5, 7, p. 109.

³⁹⁸ Ibíd., V, 5, 8, p. 111.

³⁹⁹ Sobre la importancia del pensamiento porfiriano se ha consultado los siguientes autores: Joseph Bidez, *Vie de Porphyre le philosophe neo-platonicien*, Hildesheim, Georg Olms, 1964; Giuseppe Girgenti, *Introduzione a Porfirio*, Roma-Bari, Laterza, 1997; Ignacio Yarza de la Sierra, "Porfirio". En *Philosophica. Enciclopedia filosófica on line*, ed. de L. Fernández y Juan Francisco Mercado

El pensamiento metafísico de Porfirio se caracteriza por la atribución de dinamismo interno, continuidad y recíproca implicación de las tres hipóstasis divinas, a diferencia de Plotino que insistía en la identidad propia de cada una. En efecto, en un ritmo atemporal de procesión y retorno, el primer principio es, a la vez, *uno-ser, pensamiento y vida*, del que procede el *Noûs* como *segundo uno* que, al mismo tiempo, es *uno-ente-pensamiento y vida*, que contiene las *formas* inteligibles⁴⁰⁰ y del cual procede el *alma* en cuya esencia también se encuentran el *uno-ser, el pensamiento y la vida*, causa directa del universo visible,⁴⁰¹ del alma del mundo y de todas las almas particulares. Y por último, la materia informe, concebida como *no-ser*.

Gran parte de los principios neoplatónicos de Porfirio se encuentran condensados en su *De Antro Nympharum*, un breve comentario de diez versos homéricos contenidos en el canto XIII de la *Odisea*. “La tradición consideraba que detrás del significado literal de estos versos Homero, al ser un poeta inspirado, había escondido las grandes verdades éticas, filosóficas y religiosas del universo.”⁴⁰² El interés de Porfirio fue, ante todo, descubrir el misterio velado en el texto mediante “una paciente labor de investigación y exégesis alegórica”,⁴⁰³

La aproximación al *De Antro Nympharum* desde una perspectiva analógica permite ver en su contenido un espejo que refleja “la perfecta consistencia y homogeneidad que caracteriza los más de mil años de tradición cultural griega”⁴⁰⁴ que se negaba a ser opacada por el cristianismo emergente. En efecto, la intención principal del comentario de Porfirio es advertir que “ya en los albores de la civilización el poeta Homero no había dicho nada diferente en sus versos de lo

<http://www.philosophica.info/archivo/2011/voces/porfirio/porfirio.html>. Consultado el 15 de abril de 2013.

⁴⁰⁰ Giuseppe Girgenti, “La metafísica de Porfirio como mediación”, trad. de Juan Francisco Franck. En: *Anuario filosófico* 33, Universidad de Navarra, 2000, pp. 151-162.

⁴⁰¹ Yarza de la Sierra, “Porfirio”, p. 3.

⁴⁰² Porfirio, *El antro de las ninfas en la Odisea. Puntos de partida hacia los inteligibles*, introducción, trad. y notas de Pablo Maurette, Buenos Aires, Losada, 2007, p. 17.

⁴⁰³ Porfirio, *El antro de las ninfas de la Odisea*, introducción, trad. y notas de Enrique A. Ramos Jurado, Madrid, Gredos, 1989, p. 201.

⁴⁰⁴ Porfirio, *El antro... Puntos...*, p. 20.

que diría Platón en sus diálogos y el místico Plotino en sus tratados”.⁴⁰⁵ Este sincretismo cultural que Porfirio había asimilado por su formación en el espíritu oriental y grecolatino, hizo posible que las interpretaciones que conforman el *De Antro Nympharum* estuvieran fundadas en las obras de Hesíodo, Orfeo, Pitágoras, Moisés, Zoroastro, Platón, Cronio, Numenio, Plotino, entre otros, con la convicción de que todos sostenían las mismas ideas pero expresadas según la intencionalidad de cada cual.⁴⁰⁶

Porfirio construye el *De Antro Nympharum* según el esquema de *Odisea* XIII, 102-112⁴⁰⁷ con la novedad de que a cada elemento del texto homérico le atribuye un significado *simbólico* que luego le permite desarrollar no solamente una exégesis alegórica sino también “proyectar la visión neoplatónica de la venida de las almas al mundo.”⁴⁰⁸ Después de esclarecer algunos aspectos sobre la historicidad de la gruta itacense, Porfirio señala cinco simbolismos que soportan el peso del enigma de estos versos homéricos: i) simbolismo de la gruta; ii) simbolismo de la ninfas náyades; iii) simbolismo del interior de la gruta: cráteras, ánforas, telares y abejas; iv) simbolismo de las dos puertas; v) simbolismo del olivo.⁴⁰⁹

5.1.1. Simbolismo de la gruta

La investigación porfiriana sobre este primer símbolo tiene en cuenta la tradición inmemorial de consagrar las grutas a los dioses y también al cosmos. Según la intuición de Porfirio, en dicha consagración simbólica se esconde la antigua sabiduría que es necesario revelar:

Con razón los antiguos consagraron grutas y cavernas al cosmos porque consideraban la tierra símbolo de la materia que constituye el cosmos [...] El Cosmos, por otra parte, es natural y de la misma naturaleza que la materia, a la

⁴⁰⁵ Ibíd.

⁴⁰⁶ Porfirio, *El antro de las ninfas...*, p. 211 ss.

⁴⁰⁷ Porfirio, *El antro... Puntos...*, p. 37 ss.

⁴⁰⁸ Porfirio, *El antro de las ninfas...*, p. 201.

⁴⁰⁹ Enrique Ramos Jurado, “El modo de composición del *Antro de las ninfas de la Odisea*”. En *Philología hispalensis*, nº 4, 2, Universidad de Sevilla, 1989, p. 572.

que representaban simbólicamente por la piedra y la roca debido a su inercia y su resistencia a la forma, que la hace ilimitada por su carácter informe. Por ser materia fluida y privada por sí de la forma que la modela y hace visible, la presencia del agua y humedad de las grutas, su oscuridad, y como el poeta dijo, “sombría”, lo admitieron con razón como símbolo de las cualidades inherentes al Cosmos por la materia.⁴¹⁰

En esta cita se puede reconocer la influencia de la teoría plotiniana acerca de la materia que, al estar lo más alejada del *uno*, es considerada indeterminación absoluta (*no-ser*), es decir, carente de forma y luz. Por tanto, si para Porfirio la gruta simboliza el cosmos es porque las dos realidades están constituidas por lo más informe y *sombrío* de la materia (las rocas); pero también porque ambas reciben la influencia del *uno-ser*, el *pensamiento* y la *vida* que los hace *amenos* y bellos. De esta manera, Porfirio redescubre la sabiduría de las cosmogonías de la Grecia arcaica que veían en el contraste de lo *ameno* y *sombrío* la representación de la materia y la forma del mundo sensible; desde entonces, las grutas simbolizaron el proceso de creación del universo, es decir, el paso del caos al cosmos,⁴¹¹ de la sombra a la luz, de la apariencia a la verdad. Este planteamiento metafísico tiene correspondencia con la antropología neoplatónica que concibe al hombre como un ser que necesita salir de la oscuridad de la caverna sensible para ascender hacia la plena visión de lo *noético*.⁴¹²

5.1.2. Simbolismo de las ninfas náyades

La exégesis de Porfirio continúa con el motivo de la consagración de las grutas a las ninfas náyades. Su hallazgo se remonta a la antigua relación de este colectivo de ninfas con las aguas que manan de las grutas. A través de las distintas cosmogonías este vínculo se hizo más estrecho y las náyades se convirtieron en los poderes divinos que presiden las aguas⁴¹³ y, en virtud de esto, las grutas fueron consagradas a ellas. De esas cosmogonías surgió también la creencia, acogida

⁴¹⁰ Porfirio, *El antro de las ninfas...*, p. 224.

⁴¹¹ Ángel García Galiano, “Porfirio y las ninfas de Ítaca”. En *Viveka* 65, Madrid, 2009, p. 48.

⁴¹² *Ibíd.*

⁴¹³ Porfirio, *El antro de las ninfas...*, p. 227.

especialmente por Numenio,⁴¹⁴ de que en las aguas manantes de los antros residían las almas que se encarnaban en la generación. He aquí el motivo por el que las ninfas náyades se funden con las almas que, humedecidas en aguas manantes, descienden al mundo sensible arrastradas por el peso de la humedad.

Es significativa la conclusión de Porfirio sobre este hallazgo:

Ninfas náyades son, pues, las almas que se encaminan a la generación. De donde procede la costumbre de llamar ninfas a las desposadas, en la idea de que su unión tiene como fin la generación, y de bañarlas con agua procedente de fuentes, manantiales o fontanas siempre manantes.⁴¹⁵

Los diversos significados que hasta el momento ha tenido la figura de las ninfas se condensan en esta conclusión. De diosas de la naturaleza a novias y esposas en Homero; de amantes de la humedad a portadoras de fecundidad en el orfismo; de habitantes del agua y trasuntos del alma en los pitagóricos a iconos de amor y belleza en los diálogos platónicos, las ninfas han llegado hasta Porfirio con todas las facultades para constituirse en un símbolo neoplatónico de largo alcance.

5.1.3. Simbolismo del interior de la gruta

Según Porfirio, la gruta *amena y sombría* de la *Odisea* es el santuario apropiado para las *ninfas-almas*. Por esta razón, los objetos que están dispuestos en su interior poseen un significado especial. Las cráteras que antiguamente eran símbolos dionisiacos⁴¹⁶ en íntima relación con el fruto divino de la uva, ahora son apropiadas para recoger las *aguas espirituales* que fluyen del fondo de la gruta.⁴¹⁷ Estas aguas que presiden las náyades son, a la vez, la esencia material de las almas,⁴¹⁸ por tanto las cráteras, al ser recipientes de piedra, simbolizan el *mundo de la materia* donde se vierte la humedad de las almas que *desean* encarnarse en las formas sensoriales (*cuerpos*).

⁴¹⁴ Porfirio, *El antro... Puntos...*, p. 55.

⁴¹⁵ Porfirio, *El antro de las ninfas...*, p. 229.

⁴¹⁶ Lo dionisiaco está vinculado al neoplatonismo por el concepto de *transfiguración* que sugiere el paso de la muerte a la vida, de la sombra a la luz.

⁴¹⁷ Porfirio, *El antro de las ninfas...*, p. 230.

⁴¹⁸ García Galiano, "Porfirio y las ninfas de Itaca", p. 50.

El hecho central del comentario porfiriano examina el trabajo de las ninfas y las abejas en el interior de la gruta. Estas labores aluden a las almas en dos momentos cruciales del pensamiento neoplatónico: “Al tejer sus túnicas con púrpuras marinas en telares de piedra, las ninfas simbolizan las almas que se cubren de carne al instante de entrar en los cuerpos para involucrarse íntimamente con el mundo material”.⁴¹⁹ En esta representación del descenso de las almas al mundo, es sorprendente que el nombre de *Porfirio* signifique *el que se viste de púrpura*, como si el mismo comentarista asistiera al *maravilloso espectáculo*⁴²⁰ de la formación de su cuerpo. El segundo momento de las almas está vinculado a las abejas. Como ellas —luego de recoger el polen que *perfumea entre flores y rosales*—,⁴²¹ retornan a sus panales dentro de las ánforas, así también las mejores almas regresan “a su patria en las altas bóvedas del universo inteligible”. Este deseo de ascensión despierta en las almas cuando han iniciado un proceso de purificación de los placeres concupiscibles; por tanto, no es casual que Porfirio dedique buena parte de su comentario a explicar la virtud purificadora de la miel de las abejas en diversos ritos iniciáticos de la antigüedad.⁴²² De este modo, las ninfas homéricas se constituyen en un símbolo místico de toda la cosmovisión neoplatónica.

5.1.4. Simbolismo de las dos puertas

Así como las *ninfas náyades* y las *ninfas abejas*⁴²³ simbolizan el descenso y el ascenso de las almas según la teoría de la emanación neoplatónica, de la misma manera la exégesis porfiriana se empeña en descubrir en las dos puertas de la gruta homérica los caminos que simbolizan la entrada y la salida de las almas encarnadas en el mundo sensible. Ya Numenio y Cronio⁴²⁴ habían visto en la gruta de Ítaca un símbolo del cosmos y, por ello, atribuyeron a las dos puertas connotaciones astronómicas que luego le fueron favorables a Porfirio para

⁴¹⁹ Porfirio, *El antro de las ninfas...*, p. 21.

⁴²⁰ Homero, *Odisea* XIII, 108.

⁴²¹ San Juan de la Cruz, Cántico Espiritual (B) 18. *En Vida y obras...*, p. 680.

⁴²² Porfirio, *El antro de las ninfas...*, p. 231 ss.

⁴²³ Ibid., p. 233.

⁴²⁴ Porfirio, *El antro... Puntos...*, p. 55.

fundamentar su propia visión: la puerta del norte corresponde al trópico de Cáncer que, a la vez, es el ámbito de la luna que comienza con el solsticio de verano, es decir, con el *descenso de la luz*; la puerta del sur, en cambio, corresponde al trópico de Capricornio y representa el nacimiento del sol en el solsticio de invierno. La luna, por tanto, simboliza la entrada en el mundo sensible y el Sol, el ascenso a los planos astrales y sutiles de la luz.⁴²⁵

Por tanto, la puerta de Cáncer es propia de las almas que desciende a la generación y la de Capricornio, adecuada para el ascenso de las almas liberadas de mundo sensible. Por estar ubicadas en el cielo, las dos puertas tienen un carácter sagrado que se debe respetar con la misma intensidad del precepto homérico que prohibía franquear las puertas de los templos cuando el sol estaba en su meridiano y, así, honrarlo con el silencio. Siglos después, el esposo del *Cántico* de san Juan reclamará la misma quietud para su *huerto deseado* y dirá a las ninfas de Judea: *morá en los arrabales / y no queráis tocar nuestros umbrales*.⁴²⁶

5.1.5. Simbolismo del olivo

Por último, Porfirio interpreta el símbolo del olivo que está al extremo del puerto y cerca de la gruta, es decir, que “se encuentra plantado junto a la imagen del cosmos como símbolo de la sabiduría divina. Pues es el árbol de Atenea, y Atenea es la sabiduría”.⁴²⁷ Con esta sugerencia Porfirio reafirma el concepto neoplatónico de la *procesión* que impide que nada sea generado por azar, sino como resultado de una sabiduría creadora. El olivo, con sus hojas perennes, simboliza la fortaleza que la sabiduría divina otorga a las almas que emprenden el viaje —como Ulises— de lo sensible a lo inteligible cuya travesía exige el doloroso desarraigo de toda manifestación seductora urdida por los sentidos para entrar en la absoluta contemplación del origen primigenio.

⁴²⁵ Porfirio, *El antro de las ninfas...*, p. 236 ss; García Galiano, “Porfirio y las ninfas de Ítaca”, p. 51.

⁴²⁶ San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual* (B) 18. En *Vida y obras...*, p. 680.

⁴²⁷ Porfirio, *El antro de las ninfas...*, p. 244.

De esta manera, Porfirio recreó los principios esenciales del pensamiento neoplatónico y a pesar de la clausura de la Escuela de Atenas en el 529 d. C.,⁴²⁸ las ideas del *De Antro Nympharum* pasaron, a través de los textos de Macrobio, a los estudiosos medievales de Beda el Venerable y por discípulos de la escuela de Chartres como Bernardo Silvestre y Guillermo de Conches.⁴²⁹ También es posible que existan ecos del comentario porfiriano en la *Divina comedia* de Dante, concretamente en la configuración del *infierno* y del *purgatorio* donde una gruta por el trópico de cáncer es la entrada al embudo del *infierno* y otra gruta por el trópico de capricornio es la salida hacia la montaña ascendente del *purgatorio*.⁴³⁰

⁴²⁸ Gonzalo Fernández, “Justiniano y la clausura de la escuela de Atenas”. En *Erytheia. Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, nº 2, Madrid, Asociación Cultural Hispano-Helénica, 1983. pp. 24-30.

⁴²⁹ Edouard Jauneau, “Gloses de Guillaume de Conches sur Macrobie. Note sur les manuscrits”. En *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age*, 27, Paris, Libraire J. Vrin, 1960, pp. 17-28.

⁴³⁰ Dante, *La divina comedia*, Infierno XXXIV, 94-139. En *Obras completas*, trad. de Nicolás González Ruiz, Madrid, BAC, 1965, p. 24.

6. LAS NINFAS: DEL AMOR CORTÉS AL NEOPLATONISMO FLORENTINO

En los albores del siglo XII se extendió por la región provenzal del sudeste de Francia un estilo de poesía difundido por trovadores que entonaban, en su lengua nativa, canciones que exaltaban el amor apasionado e insatisfecho de un hombre por una dama noble. Tal experiencia dio origen a uno de los imaginarios poéticos más influyentes de la lírica medieval conocida como la *fin'amor* trovadoresca o *el amor cortés*.

La retórica de esta poesía exaltaba, ante todo, el amor fuera del matrimonio sacramental, pues éste significaba únicamente “la unión de los cuerpos, mientras que ‘Amor’, que es Eros supremo, era el impulso del alma hacia la unión luminosa, más allá de todo amor posible en esta vida”.⁴³¹ La vivencia de este “curioso amor adúltero” suponía un ritual discreto donde la dama era el centro de veneración del enamorado, quien debía ganarla “por la belleza de su homenaje musical y luego, jurarle de rodillas eterna fidelidad; en prenda de amor, la dama le daba a su paladín un anillo de oro y un beso en la frente”⁴³²; en adelante, los dos quedaban vinculados por las *leyes del amor cortés*: la castidad y la gracia; el secreto y la mesura; la paciencia, el servicio y la proeza. La observancia de estas leyes suscitaba en los amantes una especial *alegría* como signo del *amor verdadero*.

Este imaginario de los trovadores —basado en el *servicio de amor*, la renuncia, el sacrificio y la lealtad del caballero por la dama— generó una visión de la mujer totalmente contraria a las costumbres tradicionales del feudalismo y la religión cristiana. La mujer sale de la oscuridad en la que se había mantenido y se convierte en un ser lleno de perfecciones que se eleva por encima del hombre

⁴³¹ Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, trad. de Antoni Vicens, Barcelona, Kairós, 2010, p. 78.

⁴³² *Ibíd.*

como reflejo de la suma belleza divina. Este cambio de mentalidad en el arte de amar y vivir, suscitó en la élite intelectual de la época una inquietud metafísica relacionada con lo sutil e invisible del amor. Los trovadores —desde Guillermo de Poitiers y Arnaut Daniel, hasta Marcabré y Bernardo de Ventadour—,⁴³³ cuestionaban en sus canciones si el amor era un simple juego destinado a perpetuar la especie, o un medio para superar lo humano y abrazar lo divino.⁴³⁴

La mayoría de los trovadores provenzales interpretaron el *amor cortés* como una “pasión innata y arrebatadora” con fuerte tendencia a la *perfección*. Tal idea del amor convirtió a la mujer en una *diosa salvadora* apoyada en una *religión de amor* que promovía una mística profana y erótica ante la cual reaccionó el cristianismo oficial con la difusión del culto a la Virgen María para “romper cualquier vínculo que pusiera en simbiosis las pulsiones carnales y las aspiraciones metafísicas”.⁴³⁵ De este modo, el cristianismo preservó la feminidad en el oxímoron de la *Virgen Madre*, y la figura de la *mujer amante* quedó excluida de toda devoción.⁴³⁶

Pero, a pesar de esa exclusión, la *mujer amante* no perdió su excelsitud en el inconsciente de los pueblos occitanos y su presencia clandestina se mantuvo en la tradición oral bajo el aspecto de diosas distinguidas por su seductora belleza como las hadas, las ninfas o las sirenas que los trovadores podrían haber rescatado de los antiguos mitos.⁴³⁷ Tal atractivo por la *mujer amante* hizo del *amor cortés* una especie de rito iniciático donde el enamorado, sean cuales fueran

⁴³³ Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 2011.

⁴³⁴ Jean Markale, *El amor cortés o la pareja infernal*, trad. de Manuel Serrat Crespo, Palma de Mallorca, Medievalia, 1998, p. 21 ss.

⁴³⁵ *Ibíd.*, p. 20.

⁴³⁶ *Ibíd.*, p. 22.

⁴³⁷ Andreas Capellanus, *De amore*, trad. de Inés Creixel, Barcelona, Quaderns Crema, 1984, pp. 349-365. Aquí aparece el relato de un caballero de Bretaña que se dirige a visitar al rey Arturo y en el camino se le aparece una bellísima dama (que bien podría ser una ninfa) que le advierte que no podrá gozar del amor de la dama que él desea mientras no le lleve el halcón invencible que se encuentra en la corte del rey Arturo. Con la ayuda misteriosa de la *bella mujer del bosque*, y después de muchas peripecias, el caballero consigue el halcón para la dama de sus amores y, de paso, encuentra también las 31 leyes del amor que todo amante debe tener en cuenta en el arte del *amor cortés*.

las pruebas y los sufrimientos soportados, deseaba con toda su alma llegar a la *pureza divina*⁴³⁸ del amor encarnada en la dama.⁴³⁹

De este modo, en la poética del *amor cortés* se puede reconocer —con la prudencia que exige lo incierto de su origen— el *deseo* neoplatónico del alma humana por retornar a la divinidad a través de un camino que debe ser taxativamente erótico, porque sólo al amor se le permite el *milagro* de la armonía de los contrarios claramente representados en un trovador enamorado de una mujer real, pero divinizada.⁴⁴⁰

La influencia del *amor cortés* de la lírica provenzal alcanzó hasta la corte siciliana de Federico II, donde se gestó una rica tradición literaria a partir de tres escuelas: la *siciliana*, la *toscana* y la *florentina*.⁴⁴¹ El quehacer poético de estas escuelas era la señal de identidad “de una burguesía intelectual que, impulsada por la política anticlerical del emperador, se disponía a sentar las bases de una nueva mentalidad en Italia”.⁴⁴² Por tanto, cuando la lírica del *amor cortés* fue asumida por estas élites culturales, se impuso ante ella una *transformación*, sobre todo “en el refinamiento del gusto poético, en la afirmación de una nueva cultura, en el predominio de un tipo de sensibilidad más sutil y, especialmente, en la búsqueda y conquista de un amor por sí mismo”.⁴⁴³

El tratamiento del amor terrenal y metafísico en la poesía italiana “tenía la inaudita pretensión de modificar y modernizar la cultura literaria en su conjunto”⁴⁴⁴ a partir de una lírica basada en la interioridad del hombre enamorado que actuaba

⁴³⁸ Por esta razón, algunos estudiosos como Denis de Rougemont (cf. Rougemont, *El amor...*, pp. 77-94) han visto un posible origen del amor cortés en la doctrina y estilo de vida de los cátaros (los puros), los cuales también predicaban una *Iglesia de amor* sublime donde la *dama-alma* jugaba un papel muy relevante.

⁴³⁹ Markale, *El amor cortés...*, p. 35 ss.

⁴⁴⁰ Guillermo Seres, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 92.

⁴⁴¹ Ana Rodado Ruiz, *Tristura conmigo va. Fundamentos del amor cortés*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2000, p. 26.

⁴⁴² Dante, *Vida nueva*, ed. de Raffaele Pinto, Madrid, Cátedra, 2003, p. 11.

⁴⁴³ Carmen Blanco Valdés, *El amor en el Dolce stil novo*, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, p. 189.

⁴⁴⁴ Dante, *Vida nueva*, p. 14.

como *poeta* y como *amante* en una sociedad necesitada de sentimientos renovados. Este soporte intelectual y espiritual hizo posible una expresión distinta y fecunda del tema amatorio que alcanzó su madurez más elocuente en la escuela poética del *Dolce stil novo*.

Desde el punto de vista literario, el *estilnovismo*, iniciado por Guido Guinizzelli hacia 1270, creó un mundo poético propio y personal que reivindicó la *inspiración* del poeta no sólo para escribir poemas de amor en lengua vulgar, sino también para teorizar sobre el amor, a la luz de las corrientes filosóficas y teológicas del momento.⁴⁴⁵ A partir del amor, el amante y la dama heredados de la relación amorosa de la *cortezía* provenzal, el *estilnovismo* elabora una doble concepción del amor: como principio ideológico para analizar y como sentimiento por conquistar. Los dos conceptos se fusionan en la figura de la mujer que, por una parte, es la *madonna* idealizada, y por otra, es la dama particular de cada amante.⁴⁴⁶

Esta fusión transforma al *poeta* en *amante* a través de una experiencia de contemplación: el poeta ve la figura de una mujer hermosa, “una criatura casi sobrenatural capaz de infundir en él la gentileza del corazón (*cuore gentile*) y la nostalgia del paraíso”.⁴⁴⁷ Esta imagen se instala en la mente del poeta (alma intelectual) como conocimiento puro: *Amor que en la mente me razona / de mi señora deseosamente, / me hace sentir de ella a menudo, / cosas que el intelecto mío se pierde*;⁴⁴⁸ luego, esa imagen desciende hasta el corazón (alma sensitiva) y despierta en el poeta la pasión amorosa que lo convierte en amante consagrado al servicio del rostro femenino del amor.

Esta experiencia contemplativa de la mujer como encarnación poética del amor, suscita un movimiento ascensional (erótico) en el alma del *poeta-amante* y, en efecto, el servicio amoroso se traduce en un culto a la dama que, libre de toda

⁴⁴⁵ La doble influencia de la mística franciscana y de la escolástica consolidó, desde el punto de vista intelectual, la poética del *stilnovismo*.

⁴⁴⁶ Blanco Valdés, *El amor en el Dolce...*, p. 190.

⁴⁴⁷ *El dulce stil novo: 47 sonetos y 3 canciones*, ed. de Carlos Alvar, Madrid, Visor, 1984, p. 8.

⁴⁴⁸ Dante, *El convite* III, 3-4. En *Obras completas*, p. 610.

contingencia externa, se convierte en la *donna angelicata* y en la guía espiritual de su amante en la búsqueda del ser supremo.⁴⁴⁹ Este universo de amor estilnovista, donde las antiguas ideas neoplatónicas parecen flotar, se manifiesta con toda su fuerza en la poesía de Dante.

6.1. *Las Ninfas en Dante Alighieri*

Tu se 'lo mio maestro e 'l mio autore.

Podría decirse que el centro fundador de la poesía en Occidente es Dante.⁴⁵⁰ En el primer canto de la *Comedia*⁴⁵¹ el poeta reconoce que Virgilio es su maestro, pero el maestro de Virgilio, en puridad, es Homero. De este modo, se establece claramente una continuidad entre Dante y la tradición clásica porque, para él, Virgilio no era un escritor más sino un “magus”, es decir, un “sabio” que había transmitido toda la civilización y conocía las cosas del más allá al estilo de las sibilas de la Antigüedad.

El legado cultural de la obra de Virgilio es reinventado⁴⁵² por Dante con su nuevo concepto de imitación basado en la *representación retórica musical* cuyo centro es la *imaginación*⁴⁵³ expresada de manera persuasiva y rítmica de la mano del *símbolo* y el mito. Por tanto, una obra como *De vulgari elocuentia* se podría considerar el manifiesto del *Dolce stil novo* que brota de la conciencia de Dante y que, junto con la *Vita nuova*, contiene una poética de la ficción explícita donde se funde la literatura, la filosofía⁴⁵⁴ y la teología mística.

⁴⁴⁹ Rodado Ruiz, *Tristura...*, p. 27.

⁴⁵⁰ Para la reflexión general en torno a la obra de Dante se han consultado los siguientes autores: Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1985; Ignazio Baldelli, *Dante e i poeti fiorentini del Duecento*, Firenze, F. le Monnier, 1968; José Trigueros Cano, *Conceptos fundamentales de la poética teórica de Dante Alighieri*, Universidad de Murcia, 1992.

⁴⁵¹ Dante, *La divina comedia*, Infierno I, 79-80. En *Obras completas*, p. 24.

⁴⁵² Esta reinvención ha de ser entendida bajo el concepto aristotélico de mimesis que, según Curtius, no es una simple copia de la naturaleza sino una reproducción que puede ser refundición, o bien nueva configuración.

⁴⁵³ Rosario Scrimieri, *Despertar del alma. Estudio junguiano de la Vita Nova*, Madrid, Universidad Complutense, 2006, p. 11.

⁴⁵⁴ Étienne Gilson, *Dante y la filosofía*, trad. de María Lilián Mujica Rivas, Pamplona, Universidad de Navarra, 2004, p. 85 ss.

Se podría afirmar que, dentro de la poética de la ficción dantiana, la mitología clásica es resignificada desde la perspectiva simbólico-cristiana y desde la *inteligencia de amor* en clave femenina, con el deseo de encontrar la unidad y la belleza en su raíz primigenia. Esta idea se puede descubrir mediante una lectura erótico-ascensional de la *Vita nuova* cuya estructura indica un proceso de transformación que va de lo corporal a lo pneumático, de tal manera que la *inteligencia de amor* es una experiencia *noética* donde se funden todas las realidades humanas y espirituales, masculinas y femeninas, terrenales y celestiales. En esta *no dualidad* se fundamenta la concepción *stilnovista* de que el ser humano es un compuesto de cuerpo, alma psíquica y espíritu, de tal modo que mediante una reflexión interior *ascensional* y *erótica* se puede hacer el viaje por los ínfimos del alma para encontrarse con *la belleza del espíritu* que, como más tarde recordará san Juan de la Cruz, habita en las *oscuras cavernas del sentido*.

Por tanto, la mitología en Dante estaría vinculada al *misterio de lo bello* cuya revelación parece reclamar un rito iniciático de orden contemplativo y místico que permita descender y ascender hasta la esencia indivisa de la condición humana cuyo *Noûs* transformador lleva el nombre de *Beatrice*. Esta visión es enriquecida con la figura de las ninfas en algunos pasajes de la obra dantiana desde el punto de vista literario y metafísico.

6.1.1 Las ninfas en las églogas de Dante

Dante compuso dos églogas cuya temática y estilo están basados en la poesía bucólica iniciada con Teócrito y continuada por Virgilio. Las composiciones forman parte de un hecho concreto en la vida de Dante cuando, desterrado en Rávena, Juan de Bolonia le sugiere por medio de dos églogas que abandone la lengua vulgar y retome el latín para escribir sus obras. La respuesta de Dante está contenida en dos églogas que ofrecen “un aire pastoril tan finamente captado que sobresale por la tersura y la emoción de los versos, que pintan los variados y consabidos paisajes de la temática bucólica”.⁴⁵⁵ Con el nombre virgiliano de Títiro,

⁴⁵⁵ Dante, *Obras completas*, p. 825.

Dante se transfigura en pastor y departe con Mopso y Melibeo sobre la ilusión de ser coronado como poeta. En este diálogo bucólico la figura de las ninfas aparece en un contexto temático-literario que remite a la mitología de la antigüedad clásica. En el primer intercambio de églogas entre el latinista boloñés y Dante las composiciones hacen referencia a las hermanas Castalias. Dice Juan de Bolonia a Dante:

No arrojes, pródigo, las margaritas a los puercos ni cubras a las hermanas Castalias con un indigno vestido; por el contrario, te ruego que cantes con versos de sonora poesía que sirvan para engrandecer tu nombre y puedan ser patrimonio común de todos.⁴⁵⁶

A su vez, Dante responde:

Dijo entonces Melibeo: ¿Mopso? ¿Por qué? ¿No ves cómo censura las palabras cómicas, ya porque en labios de mujer resultan inconvenientes, ya porque las hermanas Castalias no se atreven a aceptarlas?⁴⁵⁷

Detrás de la mención de las hermanas Castalias, que normalmente se refiere a las musas, está latente el relato mitológico que da cuenta del origen de la fuente en las laderas del monte Parnaso que recibió el nombre de la ninfa Castalia ahogada en sus aguas cuando era perseguida por Apolo. Esta fuente cercana a Delfos⁴⁵⁸ era, por una parte, el *locus amoenus* de las ninfas náyades en convivencia con las musas y, por otra, un lugar sagrado al que acudía la gente para celebrar ritos de purificación. Estas sugerencias pueden ser el caldo de cultivo para el concepto de *purificación* dantiano donde, el amante debe purgar su alma de cualquier otra preocupación para fundirse en el amor de su dama.⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ Ibíd., Églogas I, 20, p. 827.

⁴⁵⁷ Ibíd., Églogas I, 50.

⁴⁵⁸ Robert Graves, *Los mitos griegos*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 67.

⁴⁵⁹ Dante, "Detto d'amore." En *Tutte le opere*, introducción di Italo Borzi, Roma, Grandi Tascabili Economici, Newton, 1993, pp. 873-879.

Desde el aspecto literario es interesante ver cómo estas composiciones rescatan del silencio medieval la figura de las ninfas y garantizan la continuidad del tema en los albores del Renacimiento gracias al puente que se tiende entre el bucolismo virgiliano y la experimentación eglógica de Dante en lengua vulgar.

Por otra parte, es posible que Dante, por medio de estas églogas, haya intentado presentar una concepción filosófica del alma que, sorprendentemente, coincide con algunas ideas neoplatónicas:

Así dijo Alfesibeo: “Que las almas de los hombres se levanten hasta los astros desde donde bajaron para informar nuestros cuerpos [...] todo esto no me extraña pues a cada criatura le agrada lo que es conforme a su propia naturaleza.”⁴⁶⁰

Si se tiene en cuenta la interpretación porfiriana de las ninfas de Ítaca, es evidente la concomitancia con este pasaje dantiano, pero es muy arriesgado afirmar que Dante hubiese leído a Plotino y a Porfirio; no se tiene conocimiento de un antecedente directo de fuentes; no obstante, la intuición y el poderío espiritual de Dante lo conducen a lugares muy parecidos y, en un caso como este, llega a las mismas conclusiones neoplatónicas acerca de la venida de las almas al mundo. De esta manera, se podría decir que, desde el punto de vista filosófico, habría una prefiguración neoplatónica de Dante con respecto a Marsilio Ficino, principal difusor del neoplatonismo a finales del siglo XV; pero, desde la profundidad espiritual de Dante, tal prefiguración no tendría sentido porque no le era necesario leer a los neoplatónicos para coincidir con ellos.

6.1.2. Las ninfas en la Divina comedia

La figura de las ninfas tiene importancia sustantiva en dos pasajes de la *Divina comedia*. La primera mención aparece en la travesía final del *Purgatorio*. Cuando Dante llega a la cima de la montaña entra en la campiña del paraíso terrenal y, mientras camina por la ribera un río que discurría por la *divina floresta*, tiene lugar la aparición de una bella mujer que, “como las ninfas que iban solas por las

⁴⁶⁰ Dante, Églogas. II, 15. En *Obras completas*, p. 829.

umbrías selvas”,⁴⁶¹ entonaba canciones y recogía flores “de las que estaba esmaltado todo su camino”⁴⁶² en la otra orilla de río. Ella, como el pastor ovejero (*Atenea*) que reveló a Ulises el regreso a su patria, le explica la geografía de aquel lugar y las bondades del río que corría a sus pies cuyas *aguas perennes* manaban “por dos aberturas (*grutas*); de esta parte descienden con una virtud que quita la memoria del pecado; de la otra, con la que devuelve la de toda buena acción. Aquí se llama Leteo, y del otro lado Eunoe”.⁴⁶³ Esta mujer con aspecto de ninfa conduce a Dante hasta el lugar donde aparece Beatriz y se separa de Virgilio.⁴⁶⁴ Después de que el poeta reconoce ante Beatriz los errores de su vida pasada se sumerge en las aguas del Leteo y, ya en la otra orilla, es recibido por cuatro doncellas que danzan en torno del carro triunfal que transporta a Beatriz:

Aquí, como ninfas, y en el cielo, estrellas. Antes de que Beatriz descendiese al mundo, fuimos designadas para doncellas tuyas. Te llevaremos ante sus ojos; mas para que puedas mirar las hondas luces que hay dentro de ellos, aguzarán los tuyos aquellas tres de allí que ven más en lo profundo.⁴⁶⁵

Tal como lo eran de Diana, las ninfas de este pasaje son las compañeras de Beatriz que danzan y cantan como manifestación armónica de la luz y el amor en su plenitud. Son ellas las que, en cierto modo, reemplazan a Virgilio y llevan al poeta ante los ojos de su amada y le imploran que vuelva su rostro hacia él para que pueda contemplar la “segunda belleza que le oculta”.⁴⁶⁶ Son las ninfas las que advierten a Dante que sus ojos no pueden mirar fijamente el resplandor de la belleza de Beatriz a riesgo de quedarse ciego. Son ellas las que danzan junto a las ruedas del carro triunfal que reanuda su marcha y tras él avanza Dante hacia una nueva y definitiva travesía: el *Paraíso*.

⁴⁶¹ Dante, *Purgatorio* XXIX, 4. En *Obras completas*, p. 337.

⁴⁶² *Ibíd.*, XXVIII, 40, p. 333.

⁴⁶³ *Ibíd.*, XXIX, 124-130, p. 336.

⁴⁶⁴ *Ibíd.*, XXX, 22-75, p. 343.

⁴⁶⁵ *Ibíd.*, XXXI, 106-109, p. 333.

⁴⁶⁶ *Ibíd.*, XXXI, 138, p. 352.

En continuidad con este pasaje se encuentra otro en *Paraíso* XXIII, 25-33,⁴⁶⁷ quizá el que mejor representa la figura de las ninfas en la *Divina Comedia*. El texto dice:

<p>Quale ne' plenilunïi sereni</p> <p>Trivïa ride tra le Ninfe etterne</p> <p>che dipingon lo ciel per tutti i seni,</p> <p>vid'i' sopra migliaia di lucerne</p> <p>un sol che tutte quante l'accendea,</p> <p>come fa 'l nostro le viste superne;</p> <p>e per la viva luce trasparea</p> <p>la lucente sustanza tanto chiara</p> <p>nel viso mio che non la sostenea.</p>	<p>Como en los serenos plenilunios</p> <p>Trivia ríe entre las ninfas eternas</p> <p>que adornan el cielo por todas partes,</p> <p>vi sobre millares de luces un sol</p> <p>que todas las encendía,</p> <p>como hace el nuestro con las estrellas,</p> <p>y por la viva luz trasparecía</p> <p>la luminosa sustancia tan clara a mis ojos,</p> <p>que no la podían soportar.⁴⁶⁸</p>
---	--

Desde el punto de vista literario-formal se admite que la *Divina comedia* es un texto velado tanto en su *inventio* como en su *elocutio* y *dispositio*. Prueba de ello es este símil que, detrás de su riqueza de estilo, esconde una complejidad semántica que exige un conocimiento de la tradición grecolatina y judeocristiana a la hora de intentar una comprensión plausible de su significado.

⁴⁶⁷ Juan Varela-Portas de Orduña, "El símil de Trivïa y las eternas ninfas (Paradiso XXIII, 25-33)". En *Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, nº 1, 2000, pp. 159-178. Consultado el 25 de enero de 2013 en <http://www.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/t1/juan.htm>. Seguimos de cerca este estudio por sus importantes descubrimientos a la cartografía sobre el tema de las ninfas en la literatura italiana del Renacimiento.

⁴⁶⁸ Dante, Paraíso XXII, 25-33. En *Obras completas*, p. 478.

El pasaje es el resultado de una visión llena de luz que las interpretaciones tradicionales han relacionado con el triunfo luminoso de Cristo resucitado que invade todo el universo. Pero, más allá de esta interpretación, interesa el papel que desempeña el sol, la luna y las estrellas dentro del campo metafórico del pasaje: “De modo que, como se ve, Cristo es un sol metafórico, un sol ‘real’ en el término de la comparación, y una luna y Diana en el otro término, mientras que los beatos que lo acompañan son luces (*lucerne*), estrellas (*le viste superne*), las ninfas de Diana, ¡y otra vez estrellas!”.⁴⁶⁹ Aquí Varela-Portas se plantea el problema de la doble referencialidad y la dificultad para identificar literalmente el significado de los elementos de comparación que sostienen el símil.

Es importante señalar, desde la lógica interna del canto XXIII del *Paraíso*, que en el símil “Dante está mirando al rostro y los ojos de Beatriz y los ve ardientes y llenos de alegría.”⁴⁷⁰ Pues el reflejo de las *lucerne-estrellas* (*beatos*) en los ojos de Beatriz en el campo de lo comparado se corresponde con las *estrellas-ninfas* en el campo de lo comparante. En esta tesitura, la visión que tiene Dante no es producto de la mirada directa a la *lucente sustanza* sino de su reflejo en los ojos de Beatriz que Dante denomina *viva luce*.⁴⁷¹

Más adelante, los versos 40-45 dan cuenta de que Dante es cegado por la *viva luce* reflejada en los ojos de Beatriz, pero es invitado por ella a abrirlos de nuevo y así los ojos de Dante quedan preparados para mirar *il riso santo* de Beatriz de los versos 55-60. Una vez contemplada la claridad del *santo aspetto* de Beatriz, ella lo invita a mirar directamente al triunfo de Cristo con la Virgen sobre *el bello jardín* en los versos 70-72; pero, cuando Dante se dispone a hacerlo, consciente de que esa luz volverá a cegarlo, Cristo se eleva y se oculta por encima de las nubes y los ojos de Dante quedan *a cubierto de la sombra* y sólo pueden ver los reflejos, es decir, los *beatos*, sin ver el principio que los ilumina.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Varela-Portas, *El símil...*, p. 159.

⁴⁷⁰ *Ibíd.*

⁴⁷¹ *Ibíd.*, p. 160.

⁴⁷² *Ibíd.*, p. 161.

De esta manera, según Varela-Portas, el pasaje podría ser un juego entre un foco de luz y su reflejo, utilizados por el poeta para alegorizar la naturaleza humana y divina de Cristo en su unión hipostática.

Es lo que indica el pasaje al identificar la luz directa, la persona de Cristo, con una naturaleza luciente por sí misma, el sol, y la luz reflejada, la naturaleza humana de Cristo, con una naturaleza que luce porque recibe la luz del sol, la luna. Igualmente, la naturaleza humana de Cristo refleja la persona que la subyace, la hipóstasis o *lucente sustanza*.⁴⁷³

De ser aceptada esta interpretación, nuevamente la intuición poética de Dante se acercaría a la teoría plotiniana de la *procesión*, fundada en las tres hipóstasis divinas de la unidad, la inteligencia y el alma. De igual modo, el planteamiento dantiano de la ascensión del alma hacia la unidad con Dios, en cuyo itinerario este símil es uno de los estadios más elevados, podría tener semejanzas, al menos formales, con la reflexión porfiriana en torno al proceso de encarnación y ascensión de las almas a partir de la figura de las ninfas homéricas.

El tema de los beatos y las ninfas en el símil, según el análisis de Varela-Portas, establece una doble comparación: la relación de Cristo con los beatos en el cielo es semejante a la del sol y las estrellas, y la relación entre la naturaleza humana de Cristo y los beatos en la tierra es como la de Diana y las ninfas.⁴⁷⁴ En este caso, interesa detenerse en la segunda comparación, ya que permite constatar que

Dante está situado en la misma puerta de comunicación del mundo antiguo con el moderno y parece llevar un gran mensaje del uno al otro. Decir que no conoce el mundo clásico es poco. Lo lleva en sí tan vivo como si aún existiera. Maneja sus mitos y sus hombres fundiéndolos con la ideología cristiana y la concepción cristiana del universo. No vuelve en ningún momento la espalda a la antigüedad,

⁴⁷³ Ibíd., p. 163.

⁴⁷⁴ Ibíd., p. 168.

sino que con plena deliberación la incorpora, abriéndole un hueco en la misma base de la construcción que está levantando.⁴⁷⁵

Por tal razón, utiliza en este caso el mito grecolatino de Diana y sus ninfas para exaltar la virtud de la castidad. “Así, pues, los *beatos* son ninfas de Diana porque, como ellas, son representación de la castidad, entendida como pureza, virtud, integridad. En tierra fueron así, y esa virtud les venía de Cristo, como la castidad a las ninfas les viene de la diosa.”⁴⁷⁶ En consecuencia, la intención de Dante con la imagen de los *beatos-ninfas* sería la de legitimar el papel de la moral en la bienaventuranza humana⁴⁷⁷ como *operación de la virtud*, y en este concepto coincide la filosofía de Aristóteles, la teología de santo Tomás y la poesía de Dante cuyo fondo, paradójicamente, es más cercano al pensamiento platónico.

Esta imagen dantiana de los *beatos-ninfas-estrellas* es significativa, en primer lugar, porque recrea el hábitat celeste de las ninfas⁴⁷⁸ que se echa en falta en la mitología clásica. Se podría afirmar ahora que las ninfas son seres de tierra, agua y cielo en consonancia con aquella imagen porfiriana del proceso de encarnación de las almas. En segundo lugar, sería importante reconocer en la relación *beatos-ninfas* el intento de Dante por fundir sin solución de continuidad una imagen judeocristiana con otra grecolatina para dar a entender que él es heredero de las dos tradiciones de cuya fusión emerge gran parte de su obra. En la *Divina comedia* se puede reconocer el esfuerzo de Dante por integrar el mundo bíblico y la mitología griega en un solo imaginario capaz de afianzar el acervo cultural que pudiera identificar a la naciente literatura europea. En efecto, el *Infierno* dantiano, de connotaciones claramente cristianas, está inspirado en el inframundo que los griegos denominaban Hades. En el *primer círculo* de *Infierno* es significativo el *ingenium* de Dante para establecer una convivencia de personajes bíblicos como Adán, Abel, Noé, Abraham, Jacob, Moisés y David⁴⁷⁹ con los grandes poetas y

⁴⁷⁵ Dante, *Obras completas*, p. 10.

⁴⁷⁶ Varela-Portas, *El símil...*, p. 168.

⁴⁷⁷ *Ibíd.*

⁴⁷⁸ Dante, Purgatorio XXXI. En *Obras completas*, p. 522.

⁴⁷⁹ Dante, *Infierno* IV, 55-58. En *Obras completas*, p. 37 ss.

filósofos grecolatinos como Homero, Horacio, Ovidio y Lucano, Heráclito, Sócrates, Platón, Aristóteles y Séneca,⁴⁸⁰ además personajes mitológicos como Orfeo, Héctor y Eneas.⁴⁸¹ Pero este empeño dantiano por fundir las dos tradiciones en un solo abrazo todavía no alcanza del todo su propósito; por tanto, no sería muy arriesgado pensar que siglos más tarde este intento se repite en san Juan de la Cruz con la fortuna de un verso inquietante y definitivo: *¡oh ninfas de Judea!*

6.2. Las ninfas del Renacimiento

La lírica cultivada en las escuelas de poesía italianas a lo largo del siglo XIII fue el género literario ideológicamente más innovador, en cuyo marco se llevó a cabo una experimentación poética y antropológica que, al extenderse progresivamente hacia los demás géneros, abrió las puertas a una nueva época: el Renacimiento.

El humanismo fue el movimiento intelectual que favoreció la madurez y extensión de las propuestas del Renacimiento de cara a una toma de conciencia del hombre como un micro-cosmos cuyas potencialidades ayudan a centrar el universo. Los humanistas impulsaron esta novedad a partir de la comparación constante con el mundo clásico para establecer un punto de encuentro entre el presente y el pasado cuyo efecto fue la *revelación* de un nuevo horizonte cultural.

El nacimiento de la literatura italiana fue producto del proceso renacentista de la cultura y las artes en los comienzos de la Baja Edad Media. La fragmentación de la vida regional en Italia popularizó el uso de la lengua vulgar y produjo desinterés por la densidad del ambiente docto y refinado sostenido por la lengua latina.⁴⁸² Los efectos de este contrapunto durante los siglos XIII y XIV fueron las nuevas expresiones idiomáticas y literarias; en la lengua italiana sus principales impulsores son Dante, Petrarca y Boccaccio.

⁴⁸⁰ Ibíd., IV, 130-151, p. 40.

⁴⁸¹ Ibíd., IV, 121-129, p. 40.

⁴⁸² Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultura*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 352.

Para una mayor comprensión de este panorama conviene recurrir a la advertencia de Dante en *De vulgari elocuentia* cuando dice que la única manera que se tiene para alcanzar la excelsitud de los maestros clásicos es obrar conforme lo hizo Virgilio. El no escribió en griego sino que, al imitar a Homero, elevó el latín al mismo nivel literario que el griego. De igual manera, los poetas en lengua vulgar deben tomar el mejor modelo literario en verso que es Virgilio y el mejor modelo en prosa que es Cicerón.⁴⁸³ Así, la poesía renacentista se formó a partir de la imitación⁴⁸⁴ de los modelos ciceronianos y virgilianos cuyo efecto es una visión omnicomprendiva del mundo desde lo poético. En consecuencia, de los grandes escritores y poetas del Renacimiento surge una nueva *paideia* donde el nuevo Virgilio podría ser Dante o Petrarca y Boccaccio, el nuevo Cicerón.

En este panorama surge un nuevo interés por la mitología grecolatina “percibida como un conjunto de alegorías poéticas de carácter moral, como manifestaciones de sentimientos y pasiones de la personalidad humana en su proceso de emancipación y también como expresión alegórica de verdades religiosas, científicas y filosóficas”.⁴⁸⁵ En esta tesitura, el mito de las ninfas reaparece en la cosmovisión renacentista como soporte literario de una poesía que canta al amor y defiende lo femenino como una actitud ante la vida. Por tanto, es posible que los poetas recurrieran a la figura de las ninfas para exaltar los atributos del espíritu femenino de la época y, por otra parte, podría representar el *ideal de belleza armónica* difundido por el helenismo humanista⁴⁸⁶ y el neoplatonismo florentino.

⁴⁸³ Dante, *Sobre la lengua vulgar*. En *Obras completas*, pp. 762-775.

⁴⁸⁴ Durante el Renacimiento el concepto de *imitación* se vuelve tan estrictamente literal que, más adelante, en las letras castellanas, un poeta como Garcilaso de la Vega dispuso sus versos en sintonía con sus maestros, los clásicos.

⁴⁸⁵ Eleazar Meletinski, *El mito. Literatura y folclore*, trad. de Pedro López Barja de Quiroga, Madrid, Akal, 2001, p. 11.

⁴⁸⁶ El helenismo fue introducido en Italia por la diáspora de los estudiosos griegos tras la caída de Bizancio en 1453.

6.2.1. Las ninfas en Francesco Petrarca

Petrarca es el padre y modelo del humanismo y, por tanto, de la cultura europea del Renacimiento.⁴⁸⁷ Su formación intelectual estaba asociada a los hombres de pluma de la Italia de la época que encontraron en la literatura clásica latina el mejor recurso para perfeccionar su oficio de notarios, escribanos o procuradores de alto nivel. Petrarca, como los italianos de principios del *Trecento*, estaba rodeado de reminiscencias de la Roma clásica cuya grandeza lleva consigo una literatura que acompaña ese recuerdo, de tal manera que, en la *verborum dulcedo* de Cicerón, y en las grandes construcciones contenidas en la mitología de Virgilio, encontró un modelo vivo capaz de crear un mundo nuevo⁴⁸⁸. De hecho, sus dos primeros proyectos literarios son un poema épico llamado *África* y el *De viris Illustribus*, ambos inconclusos pero inspirados en el más estricto clasicismo, especialmente de Virgilio y del historiador Tito Livio.

Petrarca, como todos los humanistas, estaba convencido de que la Antigüedad clásica de Grecia y Roma poseía la totalidad del saber que, con el paso del tiempo, se perdió y cuyo resultado fue la decadencia cultural; por consiguiente, no se trataba de progresar sino de volver atrás para recuperar lo perdido mediante el estudio de las obras clásicas.⁴⁸⁹ Por esta razón, Petrarca se convirtió en un coleccionista de códices en el afán de descubrir y difundir textos antiguos. Esta labor de gran filólogo le permitió dar el salto a la filosofía⁴⁹⁰ y a la religión cristiana para forjar su perfil intelectual basado en la *Docta pietas*, es decir, en un saber que parte de los fundamentos clásicos para educar moral y religiosamente los sentimientos e inteligencias del público.⁴⁹¹ Petrarca descubrió la moral como terreno clave para mostrar que las letras clásicas podían ser la base

⁴⁸⁷ Sobre la obra de Petrarca se han consultado las siguientes referencias generales: Guido Capelli, *L'umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Roma, Carocci, 2010; Ernest Wilkins, *Vita del Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 2003; Miguel Granada, *El umbral de la modernidad. Estudios sobre filosofía, religión y ciencia entre Petrarca y Descartes*, Barcelona, Herder, 2000.

⁴⁸⁸ Francisco Rico, *Petrarca*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

⁴⁸⁹ Francisco Rico, *El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza, 2002.

⁴⁹⁰ Es posible que las dos partes del *Cancionero*, en *Vida* y en *Muerte de Laura*, respondan a estas dos etapas de la vida de Petrarca y no tanto a la vida y la muerte de una mujer en especial.

⁴⁹¹ Francisco Rico, *Petrarca y las letras cristianas*, Universidad de León, 2002.

de cualquier educación humana que, a su vez, quisiera alcanzar un objetivo de perfección espiritual y moral en una época donde la lectura de los clásicos estaba restringida.

En esta tesitura clasicista, ya pasada por la visión *estilnovista* y la *imaginación* dantiana, Petrarca asume en su arte poética modelos latinos como el *Bucolicum Carmen*⁴⁹² donde la tradición eglógica iniciada por Virgilio encuentra su continuidad. De la misma manera, en un contexto más específico, aparece en la obra de Petrarca el tema mitológico y la figura de las ninfas:

6.2.1.1. *Las ninfas del Cancionero*

El *Cancionero*⁴⁹³ de Petrarca es el resultado de un proceso cultural que ha generado una lengua, un estilo y un mundo de ficción que marcará durante siglos toda la poesía lírica de Occidente. El *Cancionero* es, entre otras cosas, la fusión de dos concepciones del amor en torno a lo femenino. Por una parte está el sistema amoroso provenzal que concebía a la dama como un ser inalcanzable y, por otra, la imagen *stilnovista* de la *donna angelicata* en la cual se podía apreciar un testimonio de las obras bellas de Dios y que fue cantada por Dante en la *Vita nuova*. Esta fusión es completada con temas y motivos contenidos en obras de autores clásicos latinos.

Petrarca era un admirador de Dante y, por eso, la idea de escribir una historia de amor en dos partes: *in vita de Laura*⁴⁹⁴ e *in morte de madonna Laura*,⁴⁹⁵ se corresponde con la estructura de la *Vita nuova* donde los primeros veintisiete cantos son *in vita de Beatrice* y los últimos doce *in morte de Beatrice*. De este modo Petrarca, que construyó su biografía literaria y poética, asumió también para su *Cancionero* no sólo la estructura formal de la obra de Dante, sino también la

⁴⁹² La presencia de las ninfas en las églogas de Petrarca es escasa. Algunas menciones son únicamente referencias poéticas y, en ninguno de los casos, desempeñan un papel protagónico.

⁴⁹³ El título original es *Rerum vulgarium fragmenta*.

⁴⁹⁴ Es importante advertir que el nombre de Laura no parece en la poesía de Petrarca; lo que sí aparece a menudo es el anagrama *Laura*, el aura, es decir, el viento, la brisa, el aire, un juego de palabras que ya está en los trovadores provenzales.

⁴⁹⁵ Desde el punto de vista mito-poético, Laura, en puridad, es la ninfa Dafne que, perseguida por Apolo, es transformada en un árbol de *laurel*.

concepción *stilnovista* del cosmos, del alma y del amor que subyace en la *Vita nuova* y cuya repercusión llega hasta los umbrales del neoplatonismo florentino. Por tanto, desde este panorama ha de ser comprendida la escasa presencia de las ninfas en el *Cancionero* de Petrarca. La primera referencia explícita se encuentra en el soneto CLIX:

¿Qué Ninfa en fuente, en qué selva una dea,
al aire un oro dio de tal finura?
¿Cuándo un pecho acogió virtud tan pura,
aunque culpable de mi muerte sea?⁴⁹⁶

De acuerdo con la información que ya se tiene sobre la naturaleza de las ninfas, la ninfa que abre el primer verso podría ser una náyade, pero más allá de esa deducción es posible que el poeta haya querido expresar un concepto *stilnovista* de la belleza y el amor. Estos versos corresponden a la primera parte del *Cancionero* y podrían reflejar el principio de una transformación del amor *psíquico* del poeta mediante el cual reconoce que el origen del amor no es producto de la simple percepción de los sentidos, sino de un impulso erótico que conduce hacia el centro más profundo del alma donde habita esa *virtud tan pura* por la cual vale entregarlo todo (*aunque culpable de mi muerte sea*) porque está por encima de cualquier belleza sensorial que, tradicionalmente, ha sido representada por las ninfas.

Una segunda mención de las ninfas en el *Cancionero* se encuentra en el soneto CCLXXXI:

Mil veces receloso me he emboscado
entre sombras busco con la mente
al *placer* que la muerte me ha quitado,
al que suelo llamar frecuentemente.
Ora en forma de ninfa o de otra diva

⁴⁹⁶ Petrarca, *Sonetos y canciones*, trad. de Ángel Crespo, Barcelona, Origen, 1982, p. 111.

que en el fondo del Sorga esté morando
y salga a reposar en una riba,
ora la he visto por la hierba andando,
pisar flores como una mujer viva,
y en su aspecto piedad de mí mostrando.⁴⁹⁷

Desde una lectura informativa se podría reconocer con facilidad que la escena de la ninfa de este poema se remonta a la imagen virgiliana del libro IV de las *Geórgicas* donde la ninfa Cirene, la madre de Aristeo, mora con sus ninfas en el fondo del río Peneo; pero, desde una mirada más profunda, se puede constatar que Petrarca retoma en estos versos *in morte de Madonna Laura* la idea del *teatro de la memoria* utilizada por Dante en la *Vita nuova* y en la *Comedia*. El poeta busca un *placer* que la muerte le ha quitado y sólo puede recuperarlo en la memoria (*entre sombras busco con la mente*); por tanto, el contenido del poema ya está escrito en memoria del poeta y ahora lo refiere como *memoria de la memoria*. Desde la concepción dantiana, el *teatro de la memoria* es el lugar del alma donde el tiempo y el espacio se diluyen y sólo así se entiende que Petrarca en estos versos pueda ver de nuevo a su amada *ora en forma de ninfa, ora por la hierba andando [...] como una mujer viva*. En esta misma tesitura se podría interpretar la canción CCCXXIII:

Una fuente su clara agua sabrosa,
nacida en aquel soto de una peña,
vertía, dulcemente murmurando;
y a aquella dulce soledad umbrosa
nunca acudía gente lugareña,
musas y ninfas sí, juntas cantando:
allí sentéme y, cuando
mayor placer me daba aquel conuento,

⁴⁹⁷ Petrarca, *Sonetos...*, p. 141.

y tal visión, vi una grieta abrirse
y en ella sumergirse
fuente y lugar; y aún lloro y me lamento
y sólo en evocarle espanto siento.⁴⁹⁸

Valga decir primero que la intuición poética de Petrarca recrea en estos versos uno de los lugares fundacionales de la presencia de las ninfas como las cuevas y las fuentes que manan de ellas, cuya primera referencia se encuentra en el canto XIII de la *Odisea*. La concomitancia de la gruta de Ítaca como un lugar *ameno* y *sombrío* con la *dulce soledad umbrosa* de esta canción, es sorprendente. Pero al leerlo desde la perspectiva del *teatro de la memoria* se puede inferir que la visión que tiene el poeta le permite reconocerse dentro de ese fugaz *locus amoenus* para luego contemplarse él mismo en el canto *unificado* de musas y ninfas; sólo así se produce en él una verdadera purificación, es decir, una catarsis que lo llena de *espanto* y lo hace *llorar y lamentarse* porque no le es fácil aceptar que sus placeres sensoriales se *disuelvan* (*solve*) para *trascender* (*coagula*) a la unidad espiritual y noética.

En el pensamiento de Petrarca es fundamental la atención que se presta a la vida *interior* del ser humano y, desde esa sensibilidad existencial, construye una poesía que, más allá de las formas estilísticas, explicita una concepción del mundo, la belleza, el alma y el amor con el alcance suficiente para crear una escuela estético-literaria capaz de convivir con la cosmovisión de la filosofía neoplatónica de finales del siglo XV y fructificar durante siglos en la cultura europea.

6.2.2. Las ninfas en Giovanni Boccaccio

Con Dante y Petrarca como sus maestros, Boccaccio consolida los ideales del humanismo renacentista desde la perspectiva literaria.⁴⁹⁹ Su formación de

⁴⁹⁸ Ibíd., p. 153.

intelectual moderno pasa de la tradición literaria cerrada y alegórica de la Toscana a la ciudad de Nápoles, abierta al Mediterráneo y gobernada por la casa francesa de Anjou. Este cambio de ambiente cultural le permitió a Boccaccio contemplar un panorama humano diverso que, posiblemente, despertó su ingeniosa curiosidad de narrador⁵⁰⁰ al tener contacto con grandes intelectuales en torno a la mejor biblioteca de Occidente que Roberto de Anjou había procurado en Nápoles. Allí, Boccaccio descubre “un mundo de lecturas fascinante, una riqueza excepcional de códices griegos y latinos. Y descubrió también su innata inclinación por las historias, por la mitología y la invención, al leer las *Metamorfosis* y un sinfín de textos latinos”.⁵⁰¹ Este contacto con una cultura laica, abierta a diversas ciencias y orientaciones, *convierte* a Boccaccio en un lector ecléctico en constante búsqueda de novedad; sólo así se entiende las grandes innovaciones de repercusión universal que introduce en la literatura italiana mediante el *ingenium* para poner la erudición grecolatina y medieval al servicio de una literatura de consumo y evasión para un lector determinado.⁵⁰²

6.2.2.1. *Las ninfas del Ameto*

La *Comedia delle Ninfe fiorentine (Ameto)*⁵⁰³ de Boccaccio es una combinación de pequeñas novelas y versos, al estilo de la *Vita Nova* de Dante, que refleja las inquietudes morales y teológicas del poeta mediante el recurso de la alegoría y los elementos de la tradición eglógica virgiliana. El tema central es, por una parte, la lucha entre Venus Pandemós y Venus Urania, y por otra, la liberación del alma de la sensualidad para ascender, a través de la ciencia y la virtud, al conocimiento del amor divino. Boccaccio personifica este proceso metafísico en la figura del

⁴⁹⁹ Sobre la obra de Boccaccio se han consultado los siguientes autores: Luigi Surdich, *Boccaccio*, Roma, Laterza, 2001; Vottorio Zaccaria, *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitógrafo*, Firenze, Leo S. Olshki, 2001; María Hernández Esteban, *Boccaccio y el mundo clásico*, Universidad de Málaga, 1997; Vittore Branca, *Boccaccio y su época*, trad. de Luis Pancorbo, Madrid, Alianza, 1975.

⁵⁰⁰ Boccaccio, *Las ninfas de Fiésole*, introducción, trad. y notas de María Hernández Esteban, Madrid, Gredos, 1997, p. 9.

⁵⁰¹ *Ibíd.*

⁵⁰² *Ibíd.*

⁵⁰³ Boccaccio, *Comedia delle Ninfe fiorentine (Ameto)*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, Firenze, G. C. Sansoni, 1963.

cazador Ameto, iniciado en los misterios del amor y la belleza por siete ninfas consagradas a Venus Urania que, sentadas junto a una fuente,⁵⁰⁴ le cuentan cada una su historia.⁵⁰⁵ En la medida que Ameto escucha a las ninfas, se enamora progresivamente de las siete y, de esta manera, recorre la escala de las virtudes en ellas simbolizadas.⁵⁰⁶ Después de la secuencia de las historias contadas por las ninfas, aparece una misteriosa columna de fuego que deslumbra los ojos de Ameto y escucha una voz delicada que le dice: *Yo soy luz del cielo una y trina, / principio y fin de cada cosa.*⁵⁰⁷ En ese instante Ameto —bañado y purificado por las ninfas de todo pensamiento mundano— percibe el cuerpo luminoso de Venus Urania y discierne la verdad sublime oculta en las historias de las ninfas y se siente *transformado*.

A partir estas características del relato, se podría intuir que la *Comedia delle Ninfe fiorentine* es la secuencia de un *rito iniciático* donde las ninfas ejercen su papel de mediadoras entre el amor terrenal y el amor celestial. Su canto hace del cazador Ameto un *nymphóleptos*, un poseído por el secreto purificador de las ninfas⁵⁰⁸ para ascender, impulsado por el fuego de Eros, hacia la plena luz del amor divino. De esta manera, “la invención de las ninfas renacentistas como figuras por excelencia del objeto de amor se debe a Boccaccio”;⁵⁰⁹ en obras como el *Ameto* y el *Ninfale fiesolano* “amar significa amar a una ninfa”. Este imaginario tuvo una influencia en obras posteriores, especialmente, en la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro.⁵¹⁰

⁵⁰⁴ En el imaginario de Boccaccio, el vínculo de las ninfas con el agua determina la naturaleza de estas diosas en correspondencia con las antiguas cosmogonías pitagóricas; así lo registra en la *Genealogía de los dioses paganos*: “Ninfas es el nombre genérico de algunas humedades, cosa que digo porque las humedades, según la diversidad de las cosas a las que sirven, reciben distintos nombres”. (Cf. Boccaccio, *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*, ed. de Matilde Rovira Soler, Madrid, Centro de Lingüística aplicada Atenea, 2008, p. 329).

⁵⁰⁵ Boccaccio, *Comedia delle Ninfe...*, XV, 1-6, p. 53.

⁵⁰⁶ Las siete ninfas del *Ameto*, cuya belleza física se describe detalladamente, simbolizan, en primer lugar, las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad; en segundo lugar, las virtudes cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza.

⁵⁰⁷ Boccaccio, *Comedia delle Ninfe...*, XLI, 1, p. 177.

⁵⁰⁸ Roberto Calasso, *La locura viene de las ninfas*, trad. de Teresa Ramírez y Valerio Negri, Madrid, Sexto piso, 2008, p. 18 ss.

⁵⁰⁹ Giorgio Agamben, *Ninfas*, trad. de Antonio Gimeno, Valencia, Pre-textos, 2007, p. 45.

⁵¹⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, vol. I, Madrid, Gredos, 2008, p. 646.

6.2.2.2. *Las ninfas de Fiesole*

El *ingenium* de Boccaccio en este poema tiene como base el género bucólico con rasgos propios de Virgilio y Ovidio, de donde extrae los modelos de ninfas como Dafne, Galatea y Aretusa, para mezclarlos en un solo registro estilístico que luego es reconocido como digno de imitación por autores subsiguientes.

Boccaccio concibe este poema en lengua vulgar con la idea de explicar míticamente el origen de Fiésole y Florencia mediante la narración del amor trágico de una ninfa del lugar. Para esto utiliza, principalmente, el planteamiento general de las *Metamorfosis* de Ovidio, del cual “le interesa tanto el tratamiento del mito como cíclico devenir, que es una de las claves de su lirismo, como la ideología pancósmica del poema, su peculiar y sugestiva fusión entre el hombre y la naturaleza”.⁵¹¹ Estos elementos hacen del *Ninfale fiesolano* un poema didáctico que retoma el mundo de las ninfas y los pastores para crear una fábula mitológica que ayuda a explicar el presente con recursos mítopoéticos del pasado.

El centro de la narración del *Ninfale fiesolano* es la historia de amor entre el pastor Áfrico y la ninfa Ménsola en cuyo fondo late la figura de *Diana y sus ninfas* de las *Metamorfosis* de Ovidio. Más que señalar la evidente intertextualidad del poema, lo que se busca es el sentido del protagonismo de las ninfas en la narración. Es probable que la intención de Boccaccio sea la de presentar una estética del amor basada en una ficción erótica donde la figura de las ninfas personifica el *tú ficcional* del que se puede estar enamorado sin más requisito que la palabra poética. El *Ninfale fiesolano*, desde los primeros versos, parece ser una prefiguración de la estética del amor en el pensamiento de los neoplatónicos florentinos:

Amor me hace hablar, que está hace tiempo
albergado dentro de mi corazón,
y lo tiene amarrado con la luz

⁵¹¹ Boccaccio, *Las ninfas de Fiésole*, p. 21.

y con esos rayos inexorables
de la mirada que los penetró
de los ojos de aquella por quien lloro⁵¹²

Como se verá más adelante, los neoplatónicos florentinos concebían el amor como el resultado de la luz de la belleza que se imprime en el corazón humano por medio de la vista. Por tradición, la figura de las ninfas ha sido una representación de un ideal de belleza que sólo se revela a los ojos de los *iniciados* en los misterios del deseo y del amor. Son importantes los motivos que utiliza Boccaccio para justificar esta visión con el protagonismo de las ninfas y su entorno. En primer lugar el *agua*:

Y vio tres ninfas que estaban cantando;
una de ellas en pie y las otras dos
habían tomado asiento en un recodo
del río, y pudo ver algo sus piernas
mientras se lavaban los blancos pies
y muchas aves con ellas cantaban.⁵¹³

Estos versos describen a Áfrico en busca de Ménola en la fuente Aquelli y su encuentro con un grupo de ninfas que se lavan los pies y dejan ver sus piernas. Aquí el agua se carga de connotaciones profanas y canaliza la sensualidad que Boccaccio quiere comunicar. “El agua en el poema invita al placer de los sentidos y justifica el desnudo de las ninfas.”⁵¹⁴ En cierta manera, estos versos abren un horizonte de expectativas eróticas que tiene su culmen en la violación de Ménola por Áfrico dentro del agua:

⁵¹² Ibíd., p. 51.

⁵¹³ Ibíd., p. 68.

⁵¹⁴ María Hernández Esteban, “Las *Metamorfosis* y el *Ninfale fiesolano*”. En *Cuadernos de Filología Italiana*, nº 6, 1999, p. 67.

Áfrico sujetaba con sus brazos
A Ménola en el agua, que lloraba,
Y besando su rostro virginal
Semejantes palabras pronunciaba:
“¡Dulce vida mía, no te disguste
Que te haya cogido, pues la diosa Venus
Te ha prometido a mí, corazón mío!”⁵¹⁵

El agua cumple una función decisiva en este episodio de la violación y a la vez tensa la expectativa por la suerte de los protagonistas y de su *transformación* en ríos. Este aspecto del placer de los sentidos que aflora en el desenfreno sexual podría ser un anticipo de la concepción del *amor ferino* del que hablarán los neoplatónicos florentinos que se caracteriza por ser hijo del deseo salvaje y del instinto orientado a la reproducción —de hecho, Ménola queda encinta de Áfrico— para perpetuar la especie.

Otro motivo importante con respecto a la estética del amor que se intuye en el *Ninfale fiesolano* es la *carrera de la ninfa*:

La ninfa corría tan velozmente,
Que iba volando con la saya alzada
Por delante para huir mejor,
Y se la había atado a la cintura
Por lo que abiertamente por encima
De las sandalitas que ella llevaba
Muestra las rodillas y bellas piernas,
Que a cualquiera volverían deseoso.⁵¹⁶

⁵¹⁵ Boccaccio, *Las ninfas de Fiésolo*, p. 123.

⁵¹⁶ *Ibíd.*, p. 83.

Detrás de este motivo está el modelo ovidiano de las *Metamorfosis* donde la huida de las ninfas está asociada a su gran belleza, a su agilidad, a su erotismo y sensualidad dentro de la plasticidad y dramatismo de casos como el de Dafne, Siringe, Atlanta y Galatea, cuya veloz huida acrecienta el deseo del enamorado. En este motivo los detalles son interesantes porque las ninfas vuelan más que corren, y el aire, la brisa, la escasa ropa o la desnudez cumplen la función de avivar el amor y de acentuar la connotación erótica en circunstancias donde las ninfas, por lo general, arriesgan su virginidad.⁵¹⁷ Una vez más, es posible que Boccaccio, influenciado por Petrarca, esté en sintonía con el pensamiento que más tarde desarrolla Marsilio Ficino sobre el tema del *amor purus* y la *huida* de los placeres mundanos para encontrar la felicidad en el eterno presente. En este caso, las ninfas, por su naturaleza casta y atemporal, encajarían perfectamente en el ideal de perfección del *deseo*, propio del horizonte estético-filosófico del neoplatonismo.

6.2.3. El neoplatonismo florentino

Todas las cosas son dirigidas por el bien hacia el bien.

Feliz en el presente, no estimes los bienes,
ni desees dignidades, *huye* de los excesos,
huye de los negocios, feliz en el presente.

Para comprender mejor las obras de arte del Renacimiento es necesario señalar el paradigma cultural desde el cual fueron concebidas. Durante el *Quattrocento*, la visión del hombre, del alma, del amor y del mundo estaba orientada por el pensamiento neoplatónico que resurgió como soporte ideológico para transmitir y transformar la herencia del mundo clásico y del cristianismo en algo vital para las ramas del saber renacentista.⁵¹⁸

⁵¹⁷ Hernández Esteban, "Las *Metamorfosis*...", p. 69.

⁵¹⁸ José Constantino Nieto, *San Juan de la Cruz, poeta del amor profano*, Madrid, Swan, 1988, p. 138 ss.

El impulso definitivo a las ideas estético-religiosas del neoplatonismo lo dio Marsilio Ficino (1433-1499) bajo el auspicio del gobernante de Florencia Cosme de Medicis, quien lo elige para revivir el estudio de la filosofía de Platón en Italia.⁵¹⁹ Antes de iniciar las traducciones de Platón, Cosme le encargó a Ficino la traducción del *Poimandres*, un manuscrito en el que se podía constatar que Hermes Trismegisto, su posible autor, era la fuente primera de las principales tendencias de la cultura europea: la religión judeocristiana y la filosofía griega. A partir de esta incursión, Ficino, animado por Lorenzo de Medicis, reunió un grupo de hombres afines a su espíritu y fundó la *Accademia de Careggi* desde la cual emprendió una labor de traducción al latín de las obras de Platón, Plotino, Porfirio y Jámblico, hasta entonces parcialmente conocidas, y de esta manera se extendieron por Italia las ideas que dieron forma al *neoplatonismo florentino*, un sistema filosófico, completo y original, que intentó sintetizar la tradición de la sabiduría desde Orfeo y Trimegisto hasta Platón y Aristóteles; el pensamiento alejandrino e imperial; y el cristianismo de san Agustín a santo Tomás. El encuentro de estas tradiciones en el pensamiento de Ficino dio lugar a “una nueva psicología, un nuevo ideal de vida, una nueva opción religiosa, y una nueva cosmovisión”⁵²⁰ que marcaron profundamente la *renovación* cultural del siglo XVI.

Tal renovación fue asumida como un todo sistemático expresado en un modelo ontológico que, según la *teología platónica* de Ficino,⁵²¹ establecía cinco niveles decrecientes para comprender la realidad: i) en la cima de todos los seres está Dios como primer Principio e Inteligencia Suprema. ii) la naturaleza angélica. iii) el alma del mundo. iv) la cualidad (forma). v) la corporeidad (materia). Los dos primeros niveles corresponden al mundo inteligible y los dos últimos al mundo sensible. El alma ocupa una posición intermedia entre los cinco grados y “se constituye en elemento de unión de toda la naturaleza; rige, por un lado, las

⁵¹⁹ Marsilio Ficino, *De Amore. Comentario a El Banquete de Platón*, trad. y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986, p. XII.

⁵²⁰ *Ibíd.*, p. XIV.

⁵²¹ Marsilio Ficino, *Teología Platónica* I, 6, a cura di Michele Schiavone, Bologna, Zanichelli, 1965.

cualidades y los cuerpos y, por otro lado, se conecta con la naturaleza angélica y con Dios”.⁵²²

Sobre este modelo ontológico se fundó la reubicación del hombre en el centro del universo, reconocido como la gran maravilla de la creación en cuanto que —al ser descendiente de dioses y ángeles y amo de animales y plantas— se convirtió en vínculo digno entre lo material y lo espiritual con capacidad para vivir la temporalidad e intuir la eternidad. Este argumento fue defendido por Pico della Mirandola en su *Discurso sobre la dignidad del hombre*,⁵²³ que se ha juzgado, junto al *De Amore* de Ficino, el manifiesto más significativo sobre la conciencia del hombre en el Renacimiento.⁵²⁴

Desde esta cosmovisión ficiniana, el hombre está convocado a la profunda contemplación de lo real para descubrir la secreta armonía que anima y unifica el universo en un tejido inconsútil donde dioses y ángeles, hombres y animales, piedras y estrellas contienen un principio de vida que es su propia alma manifestada en el ritmo, en el orden y en la luz de belleza y amor que resplandece en las formas.⁵²⁵ En efecto, *De Amore* de Ficino es el manifiesto de la belleza universal como esplendor de lo divino, y del amor universal como impulso vehemente hacia ella.⁵²⁶

La luz de la belleza “indica la base ontológica y el momento *descendente* (*ágape*) en el acto de la difusión divina, mientras el impulso del amor es la conversión *ascensional* (*eros*) que celebra el retorno a la plena armonía de la luz”.⁵²⁷ Por esta razón, cada vez que la luz de la belleza entra en el alma humana, el hombre siente —como Ulises— una nostalgia de *volver a casa*, y entonces

⁵²² *Ibíd.*, I, 79.

⁵²³ Giovanni Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, trad. de Pedro J. Quetglas, Barcelona, PPU, 2002.

⁵²⁴ Ficino, *De Amore...*, p. XXVI.

⁵²⁵ Eugenio Garín, *Marsilio Ficino y el platonismo*, trad. y notas de Ariela Battán, Córdoba (Argentina), Alción, 1997, p. 65.

⁵²⁶ Ficino, *De Amore...*, p. 95.

⁵²⁷ Garín, *Marsilio Ficino...*, p. 71.

surge en él una energía, primero salvaje, luego política y después espiritual, que lo impulsa hacia su verdadera heredad.

En virtud de esta concepción, Ficino plantea una cosmología antropológica que lleva a definir al hombre como un *pequeño universo* en el que es posible distinguir tres clases de seres humanos: el *hýlico* o material identificado con los mundos *sublunares* y sus mecanismos de muerte y generación; el *psíquico* o sensitivo regido por la mente y la imaginación y se identifica con los mundos astrales que controlan el deseo; el *pneumático* o contemplativo regido por los mundos celestes donde gobierna la pura luz de la inteligencia que hace del hombre un modelo de sabio que habita en el puro presente, es decir, en la frontera entre el tiempo y la eternidad.⁵²⁸ Esta concepción genera a la vez tres tipos de amor: el *amor ferino* o hijo del deseo que perpetúa la especie, “como un viento airado que cuando acomete, cierzo muerto, troncha florestas y viola Ninfas con su pura pasión desenfrenada”;⁵²⁹ el *amor psíquico* o humano, encaminado a la fundación de sociedades culturales por medio del matrimonio, el amor de los esposos en el *ameno huerto deseado* en el que florece la primavera de la *Urbanitas*,⁵³⁰ y el *amor pneumatico*, mercurial o filósofo, regido por el deseo de belleza:

el amor que nace en forma de trinidad, de *gracias*, cuando la venus terrenal recuerda que su mundo no es de este reino y convierte su gozo en un deseo de belleza y *eros* se trueca en *ágape* y la persona tocada por la flecha de ese especial Cupido transforma su anhelo erótico en una pasión contemplativa que busca el encuentro con la unidad perdida que intuye por el anhelo de belleza que surge de la propia contemplación de la belleza terrenal.⁵³¹

⁵²⁸ Ángel García Galiano, “Venus, Marte, Mercurio. Arquitectura simbólica de los personajes arcádicos”. En *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, ed. de Consolación Baranda y Ana Herrero, Madrid, Universidad Complutense, 2006, p. 70.

⁵²⁹ *Ibíd.*

⁵³⁰ *Ibíd.*, p. 71.

⁵³¹ *Ibíd.*

Este itinerario ascensional del alma humana motivado por la fuerza del amor, podría inspirar una lectura analógica entre los tres tipos de amor y la naturaleza de las ninfas. Según la *Teogonía* de Hesíodo, las ninfas nacen de la emasculación de los genitales de Urano, un acto salvaje y violento semejante al *amor ferino*. Cuando las ninfas se convierten en novias, esposas y madres de héroes y dioses, podrían ser una prefiguración del *amor psíquico* que da origen a la polis. Por último, cuando en el *De Antro Nympharum* Porfirio establece la relación *ninfa-abeja* para simbolizar el retorno del alma a la unidad primordial, se podría ver en la fusión *ninfa- alma*, el carácter ascensional del *amor pneumático*.

En definitiva, esta visión ficiniana del mundo, del hombre y de Dios, generó una estética místico-filosófica en torno al amor y la belleza que influyó profundamente en el arte y la poesía del Renacimiento. El cuadro de *La primavera* de Botticelli, los *Dialogos de amor* de León Hebreo,⁵³² *El cortesano* de Castiglione,⁵³³ la poesía de Pietro Bembo y *La Arcadia* de Sannazaro son apenas algunas de las muchas obras donde el *neoplatonismo florentino* dejó su huella, tan visible que luego Garcilaso, en el arrebató poético de sus *Églogas*, pudo reconocerla y transmitir el fulgor de su *bella y amorosa luz* a Montemayor, fray Luis de León y san Juan de la Cruz.

⁵³² León Hebreo, *Diálogos de amor*, trad. de David Romano, introducción y notas de Zoria Olmedo, Madrid, Tecnos-Alianza, 2002.

⁵³³ Baldassare Castiglione, *El cortesano*, ed. de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1984.

7. LAS NINFAS NEOPLATÓNICAS: DE SANNAZARO A MONTEMAYOR

A partir de 1460 el género bucólico asume la fisonomía de una corriente literaria que desde Siena y Florencia se difunde por los centros culturales del norte y sur de Italia cuyo resultado fue la llamada “epidemia bucólica”. En 1482 la exitosa publicación florentina de la antología *Bucoliche Elegantissimamente composte* contribuyó a la consolidación de la nueva poesía pastoril en vulgar en toda la península. En este ambiente incursiona Jacopo Sannazaro, destinado a revolucionar el género mediante la renovación de la forma y los temas. La *Arcadia*, con unidades en prosa y en verso, contiene el nuevo modelo bucólico con el cual se medirían diversas generaciones de poetas quinientistas, italianos y europeos.⁵³⁴

En la *Arcadia*, Sannazaro vuelve tanto a Virgilio como a Petrarca por medio del sometimiento de la bucólica al horizonte de la lírica, es decir, basándose en las poéticas virgilianas y petrarquistas, recupera el amor como tema principal del género pastoril; la *Arcadia* se constituyó en una singular variación sobre el tema del deseo.⁵³⁵ Este logro de Sannazaro abre las puertas para el florecimiento de la subjetividad representada en el pastor Sincero que viaja hacia el país *simbólico* de la Arcadia en busca del olvido de las penas que produce el amor insatisfecho. En el tratamiento de estos temas no será extraño encontrar que Sannazaro coincida con aspectos de la filosofía neoplatónica que por esta época renace en los ambientes intelectuales de Italia.

7.1. Las Ninfas en la Arcadia de Sannazaro

Un aspecto de la estética neoplatónica renacentista es el género pastoril. “El mundo clásico grecorromano y sus poetas y mitología impregnada del sentimiento

⁵³⁴ Antonio Gargano, “La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso”. En *La égloga. VI encuentro internacional de poesía del siglo de Oro*, dir. de Begoña López Bueno, Sevilla, Grupo P.A.S.O., 2000. p. 61.

⁵³⁵ *Ibíd.*, p. 64.

bucólico virgiliano por la naturaleza, fue remozado en el Renacimiento con el sentimiento estético neoplatónico.”⁵³⁶ La *Arcadia* de Sannazaro es el ejemplo más evidente de esta renovación en cuanto que su temática está centrada en el amor “concebido como la fuente universal de la armonía y de la felicidad, así como también del dolor, el sufrimiento y la nostalgia”.⁵³⁷ En esta tesitura, la imagen de las ninfas en la *Arcadia* no es sólo literaria sino también filosófica en el sentido amplio del término.

Como se adelantó en páginas anteriores, la filosofía neoplatónica renacentista tiene una cosmovisión y una antropología que, a la vez, generan tres tipos de amor cuyas características posiblemente fueron introducidas por Sannazaro en el ambiente pastoril de la *Arcadia* y la figura de las ninfas aparece vinculada a cada uno de los casos.

En primer lugar, el *amor ferino*:

Pero lo que miramos con más placer, fue un grupo de ninfas desnudas, que estaban escondidas detrás de un tronco de castaño [...] en este punto llegaban cuatro Sátiros con cuernos en la cabeza y pies caprinos caminando sigilosamente entre una maleza de lentiscos para sorprender a las ninfas por la espalda; advirtiéndolo éstas, se daban a la fuga por el tupido bosque.⁵³⁸

En la figura de los sátiros se representa el instinto y el deseo que el hombre comparte con las fieras. Las ninfas son víctimas de la pasión desenfrenada de este *amor ferino* que está regido por la necesidad de reproducción para perpetuar la especie.

En segundo lugar, el *amor psíquico*:

Yo (Carino) estaba entonces desde mi infancia, encendido de amor por una pastora, cuya belleza en mi opinión supera en mucho, no sólo a la belleza de las otras pastoras de Arcadia, sino incluso a las sagradas diosas; la cual

⁵³⁶ Nieto, *San Juan...*, p. 141.

⁵³⁷ *Ibíd.*

⁵³⁸ *Ibíd.*, p. 81.

desde los más tiernos años consagrada a los oficios de Diana, había nacido y crecido en los bosques al igual que yo; gustosa conmigo y yo con ella, nos familiarizamos juntos en las selvas y, según como los dioses quisieron, nos encontramos tan conformes en los hábitos, y tal amor y ternura tan grande nació entre nosotros, que nunca ni el uno ni el otro conocía placer ni deleite, sino sólo cuando estábamos juntos.⁵³⁹

En la pareja de este pasaje se representa el amor propiamente humano que *tiende* a la armonía y al matrimonio. Es significativo que se indique en el relato la consagración de la pastora *a los oficios de Diana* porque le obliga a conservar la castidad; el *amor psíquico* también se caracteriza por la castidad de los amantes en *el ameno huerto deseado*. La convivencia de Carino con la pastora apunta hacia un amor felizmente realizado y a una estrecha relación familiar (*nos familiarizamos juntos en las selvas*) propia del *amor venéreo*.

En tercer lugar, el *amor pneumático*: el verdadero amor está ordenado a la búsqueda y contemplación de la belleza. En la *Arcadia* se refleja esta concepción cuando el pastor Galicio, al referirse a su amada Amaranta, canta: “En este día alegre ha nacido la inmortal belleza y las virtudes han reconquistado su morada: por ello el mundo ciego ha conocido la castidad, a la que por tanto tiempo había dado la espalda”.⁵⁴⁰ Ante esta declaración de Galicio, como si Amaranta fuera la *diosa Venus*, se despierta en el narrador (Sincero) un deseo de contemplar la belleza:

Pero yo tan deseoso de saber quien fuese Amaranta, como de escuchar la amorosa canción estaba indeciso; los oídos atentos a las palabras del enamorado pastor y los ojos fijos en las bellas jovencitas [...] con penetrante mirada [...] descubrí a una que entre bellas juzgué bellísima.⁵⁴¹

Según Ficino, el amor se origina mediante un contacto auditivo y, sobre todo, visual con la belleza. Esta visión se imprime en el alma del enamorado y suscita

⁵³⁹ Ibíd., p. 130.

⁵⁴⁰ Sannazaro, *Arcadia*, ed. de Francesco Tateo, Madrid, Cátedra, 1993. p. 88.

⁵⁴¹ Ibíd., p. 91.

en él un deseo por contemplar una belleza todavía mayor de la cual sólo se ve el reflejo en los encantos de la amada:

Sus cabellos estaban cubiertos con un delicado velo, sus ojos hermosos y brillantes más abajo resplandecían como si fueran claras y flameantes estrellas en el sereno y límpido cielo, el semblante algo más alargado que redondo, bellamente formado, de blancura no desagradable, algo inclinado al moreno, y acompañado de un bermejo y airoso color, inundaba de placer los ojos que lo miraban; los labios superaban a las matutinas rosas; a través de ellos, cada vez que hablaba o sonreía, dejaba ver una pequeña parte de sus dientes, de tan rara y maravillosa hermosura, que con ninguna otra cosa, a no ser con perlas orientales, los habría podido comparar. Luego, por el marmóreo y delicado cuello descendiendo, vi en el tierno pecho los pequeños y juveniles senos [...] entre éstos se podía ver una línea bellísima y muy agradable de mirar, que, aunque en las secretas partes terminaba, fue motivo para hacerme pensar con más insistencia en dichas partes.⁵⁴²

Aunque pareciera que esta descripción de la belleza de Amaranta se corresponde más con el concepto de proporción de los estoicos que afirmaban que la belleza residía en la armonía de las partes, en realidad Sannazaro acoge la idea de Ficino que es “el filósofo de la luz: todo lo iluminado es bello. Sucede que esa belleza se desvanece progresivamente desde su centro hasta los lejanos y gélidos confines de la materia”.⁵⁴³ En efecto, el pasaje de la *Arcadia* describe la cuasi divina belleza de Amaranta que parte de un foco de luz que son sus ojos *brillantes* como si fueran *claras y flameantes estrellas* y, a partir de allí, en la medida que avanza la descripción, la luz poco a poco pierde intensidad hasta llegar a la *línea bellísima* que en las *secretas partes terminaba*, es decir, donde la *materia corporal* se pierde en la oscuridad del deseo de los sentidos (*para hacerme pensar con más insistencia en dichas partes*). Y luego el pasaje continúa:

⁵⁴² Ibíd., p. 92.

⁵⁴³ Ángel García Galiano, “La interpretación del amor en la poesía neoplatónica.” En *Le Gabon et le monde ibérique: actes du colloque international de Libreville, 08-12 octobre 2001*, Libreville, Université Omar Bongo, 2002, p. 144.

después de hacer una corona sencilla con las flores que había recogido, se confundió entre sus bellas compañeras [...] como si fueran náyades o napeas.⁵⁴⁴

Por tanto, al equiparar a la pastora Amaranta y sus compañeras con las náyades y napeas, Sannazaro asociaría la figura de las Ninfas a los rasgos neoplatónicos de la belleza y el amor que se esconden en el pasaje.

7.2. Las ninfas del Tajo

Mientras que en Italia el Renacimiento entró en paulatina decadencia a principios del siglo XVI, en España comenzó un periodo fecundo en la literatura y las artes. El aprecio del castellano, las nuevas formas poéticas y la tradición pastoril, son algunos de los rasgos que permiten tener una visión concreta de la solidez de las letras en el Renacimiento español.

La novedad educativa y literaria que comenzaba en España bajo la protección de los Reyes Católicos y el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, tuvo especial influencia del humanismo renacentista italiano, del impulso gramatical de Antonio de Nebrija, de la renovación espiritual de la *devotio moderna* y de los principios filosóficos heredados del neoplatonismo florentino.

A partir de estas influencias y patrocinios, la literatura del Renacimiento español desarrolla una poesía basada en las innovaciones temáticas y formales procedentes del petrarquismo y la lírica culta de Italia. Surge así lo que en España se conoció como *poesía italianizante*, tímidamente iniciada por Juan Boscán y consolidada por Garcilaso de la Vega y una *generación* de poetas como Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, entre otros. Esta novedad no era una simple reminiscencia de Petrarca asumida en un modelo distinto, sino que en un poeta como Garcilaso se encuentra la lengua del petrarquismo y su característica *ars combinatoria*; es decir, el sutil análisis introspectivo, el sentimiento de la naturaleza

⁵⁴⁴ Sannazaro, *Arcadía*, p. 93

y la visión idealizadora matizada por las teorías neoplatónicas que están en la base de la temática amorosa y que serán el distintivo común de esta línea poética.

Esta nueva *inventio* castellana recibe también la poderosa influencia del interés italiano por las letras grecolatinas cuyo efecto fue el resurgimiento del género bucólico que en 1504 tuvo su máxima expresión en la *Arcadia* de Sannazaro. Y junto al sueño pastoril de la Edad de Oro se incorporaron otros mitos clásicos al Renacimiento español para comunicar mejor el sentimiento amoroso de su lírica. Varios siglos después desde Uruguay, Herrera y Reissig recordaría:

Grecia despertó a su vez a orillas del Genil risueño, y las graciosas vegas andaluzas se poblaron de amorcillos, ninfas y centauros. En sus bosques góticos, resonó una tarde, la plácida cornamusa de Garcilaso, que recordó la flauta de Virgilio, aparejada a la de Balbuena, sencilla como la zampoña del gran Theócrito y el caramillo de Mosco. Cien poetas de numen soberbio y cien prosistas elegantes emulaban en su Acrópolis, que se hinchaba de luz nueva y de oxígeno inmortal. España se volvía gloriosamente hacia la Madre de la Poesía, pasando por Roma, su hija predilecta y tomando incidentalmente de Italia su primer impulso avasallador y acaso un poco de la melodía y de la retórica de sus poetas y prosadores más eximios, desde Petrarca a Machiavelo y desde Bocaccio a Alfieri.⁵⁴⁵

Este panorama es el fundamento de las letras castellanas del Renacimiento, gracias a él fueron posibles las *Églogas* de Garcilaso, la *Diana* de Montemayor, la poesía de fray Luis de León y *el Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz.

7.2.1. Las ninfas garcilasianas

Se podría decir que Garcilaso de la Vega es el símbolo de una época: caballero de la corte imperial de Carlos V, escribe, ama y combate en Italia animado por un espíritu cosmopolita trufado de humanismo renacentista. Su obra poética revela

⁵⁴⁵ Juan Herrera y Reigssig, "El renacimiento en España". En *Evolución*, nº 7, Montevideo, 1917, p. 390. http://www.periodicas.edu.uy/Evolucion/pdfs/Evolucion_11_07_setiembre_1917.pdf. Consultado el 24 de julio de 2013.

una búsqueda y un encuentro sincero consigo mismo mediante la exploración del sentimiento, lugar de contradicción entre la conformidad de los sentidos y la aspiración del alma por contemplar la plenitud de la belleza. Esta es quizá la causa de su estilo refinado y trasgresor, tanto en los matices del contenido como en la calidad de la estrofa y el verso.

La influencia de Petrarca, como en un proceso alquímico, transforma la energía militar de su discípulo en fina intuición para captar la profundidad de la *belleza escondida*, primero en la hermosura femenina, después en los encantos del paisaje. Virgilio y Sannazaro le dieron en herencia la belleza de los campos bucólicos como escenario de esa búsqueda de sensaciones del alma que serán, en adelante, la nota esencial de sus poemas.

La novedad de la obra de Garcilaso no está solamente en la capacidad para imitar modelos, sino en el *ingenium* para emprender nuevos caminos a partir de sus maestros, fecundar la poesía renacentista y hacer brotar de ella nuevos géneros. Por esta razón, en sus poemas se pueden escuchar diversas voces que cantan sobre la ilusión a un mundo perfecto liberado de todo moralismo utilitario y de todo subterfugio que disimule la auténtica pasión humana. Ejemplo de esto podrían ser sus *Églogas*, de alto calado dramático donde lo bucólico, lo mítico y erótico se conjugan para crear un mundo de ninfas y pastores donde, a través de lo estético, el ser humano puede reconocerse en todas sus dimensiones como *Dante en los ojos de Beatriz* o la *Amada en los ojos del Amado*.

La tradición eglógica, y con ella el tema de las ninfas, dio un nuevo salto cultural hasta las letras castellanas con las tres *Églogas* de Garcilaso.

Sobre este tipo de égloga instalada en la perspectiva lírica, Garcilaso construyó su propio modelo (o modelos), que marcó (o marcaron), a su vez, la descendencia española.[...] El poeta toledano [...] construyó en sus tres églogas un perfecto retablo de la variedad genérica; por incorporar en ellas los tres modos de discurso:

activa y representable la segunda, mayoritariamente narrativa la tercera, mixta en su combinación de narración y soliloquios pastoriles, la primera.⁵⁴⁶

Esta perspectiva adoptada por Garcilaso hace que la égloga tradicional, caracterizada por la rusticidad, tanto en el fondo como en la forma, se transforme en un género mejor cuidado estilísticamente y, por tanto, a la altura de los demás géneros que se consolidaron a partir del Renacimiento.

Por otra parte, el campo poético en el que se desarrollan las églogas de Garcilaso está determinado por el mundo lírico-pastoril matizado por ciertos lances épicos y mágicos, especialmente, en la *Égloga II*; y por el tono elegíaco de la *Égloga I*.⁵⁴⁷ En la *Égloga III* se aprecia un cuidadoso manejo de la descripción y en realidad “es un *ninfale*, al que se añade, para redondear, un elemento fundamental de la bucólica que Garcilaso no podía dejar de añadir a su retablo: el canto responsivo o *amebeo*”.⁵⁴⁸ Esta conjunción de elementos hace que las églogas de Garcilaso sean la confirmación de un género altamente elaborado hasta el punto de que los estudiosos afirman que, con el poeta toledano, “la égloga española nace ya en su punto máximo de perfección”.⁵⁴⁹

7.2.1.1. Visión neoplatónica de las ninfas en la *Égloga II*

Si dentro de la base estética y textual del Renacimiento postpetrarquista que Garcilaso trae a España se encuentra la filosofía neoplatónica,⁵⁵⁰ entonces la figura de las ninfas en las églogas garcilasianas podría ser interpretada como una fuente de transmisión espiritual con matices neoplatónicos. La temática de la *Égloga II* se interpretaría desde esta perspectiva.

⁵⁴⁶ Begoña López Bueno, “La égloga, género de géneros”. En *La égloga. VI encuentro...*, p. 13.

⁵⁴⁷ *Ibíd.*

⁵⁴⁸ *Ibíd.*

⁵⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁵⁰ Ángel García Galiano, “Relectura de la *Égloga II*”. En *Revista de Literatura*, tomo LXII, Madrid, CSIC, 2000, p. 24

La *Égloga II* recoge gran parte de la tradición de la figura de las ninfas según el lugar donde habitan:

¡O náíades d'aquesta mi ribera
corriente moradoras; o napeas,
guarda del verde bosque verdadera!,
alce una de vosotras, blancas deas,
del agua su cabeça rubia un poco,
assí , nympha, jamás en tal te veas;
podré decir que con mis quejas toco
las divinas orejas, no pudiendo
las humanas tocar, cuerdo ni loco.

¡O hermosas oreadas que, teniendo
el gobierno de selvas y montañas,
a caça andáys, por ellas discurriendo!,
dexad de perseguir las alimañas,
venid a ver un hombre perseguido,
a quien no vale la fuerza ya ni mañas.

¡O drýadas, d'amor hermoso nido,
dulces y graciosísimas donzellas
que a la tarde salís de lo ascondido,
con los cabellos rubios que las bellas
espaldas dejan d'oro cubijadas!

parad mientes un rato a mis querellas,
y si con mi ventura conjuradas
no estáys, hazed que sean las ocasiones
de mi muerte aquí siempre celebradas.⁵⁵¹

Según el pensamiento neoplatónico el alma humana tiene tres poderes: la inteligencia, la fuerza y la sensibilidad, de cuyo desarrollo armónico depende la sabiduría y la felicidad del hombre. "Cada uno de estos atributos del ser humano está encarnado simbólicamente en un dios: la flor de la sensibilidad es Venus, la

⁵⁵¹ Garcilaso de la Vega, *Égloga II*, vv. 608-631. En *Obras completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1974, p. 340 ss.

sabiduría del libro es Mercurio y la espada de la fuerza es Marte. Esta tripartición se asociaba en el Renacimiento neoplatónico con otra historia mítica: la del juicio de Paris [...] en aquel juicio, Hera encarnaba la fuerza, Afrodita, el placer, Atenea, la sabiduría. El sabio no elige sino que armoniza.”⁵⁵² Por lo tanto, el caballero renacentista sería la suma armónica de la fortaleza de Marte, el placer de Venus y la sabiduría de Mercurio, que a la vez contrasta con las tres clases de vida que Marsilio Ficino recuerda a Lorenzo de Medici: la contemplativa, la activa y la voluptuosa.

Detrás de la figura de las ninfas en la *Égloga II*, es posible que esté velada esta concepción neoplatónica de la búsqueda de la armonía y la felicidad. En primer lugar, quien invoca a las ninfas es Albanio, el pastor semejante al Carino de la *Arcadia*, que cuenta a Salicio su desdicha amorosa. Por tanto, la escena plantea una situación insatisfecha de felicidad. Luego, cuando Albanio intenta el suicidio, lo hace impulsado por la desesperación del abandono de su amada que, para él, es la máxima representación del amor y la belleza (la sabiduría, el amor pneumático). “Así que el enamorado que contempla su hermosura solamente en el cuerpo, pierde este bien a la hora que aquella mujer a quien ama, yéndose de donde él está presente, le dexa como ciego, por consiguiente, con el alma despojada y huérfana de su bien.”⁵⁵³ Por esta razón, Albanio invoca a las náyades porque espera ver en ellas —según la tradición, las más hermosas— la belleza perdida de su amada.

En la medida que aumenta su desespero, Albanio, *a quien no vale fuerzas ya ni mañas*, invoca a las oreadas que gobiernan *selvas y montañas* cuyas labores de cacería compartirían con el *amable* Marte, dios de la fuerza. En este caso las oreadas actuarían de *mediadoras* entre Marte y Albanio para que éste recupere la *vida activa*.

⁵⁵² García Galiano, *Relectura...*, p. 12.

⁵⁵³ Castiglione, *El cortesano*, p. 526.

En el grado máximo de desespero, Albanio invoca a las dríadas, que son para él *de amor hermoso nido, dulces y graciosas doncellas* (la sensibilidad) semejantes a Venus, es decir, que ha sido “el extremo enfermizo de la voluptuosidad”⁵⁵⁴ (amor ferino) el que lo conduce al suicidio.

Por tanto, es posible que las ninfas de estos versos de la *Égloga II* sean un símbolo del pensamiento neoplatónico para hacer una reflexión en torno a la necesidad de la armonía de la vida para alcanzar la felicidad.

NINFAS	ATRIBUTOS	DIOSES	JUICIO DE PARIS	CLASES DE VIDA	CLASE DE AMOR
Náyades	Inteligencia	Mercurio	Atenea	Contemplativa	Pneumático
Dríades	Sensibilidad	Venus	Afrodita	Voluptuosa	Psíquico
Oreades	Fuerza	Marte	Hera	Activa	Ferino

7.2.1.2. *Visión literaria de las ninfas en la Égloga III*

La *Égloga III* podría ser considerada como un ejercicio renacentista de metaliteratura. En primer lugar porque el poeta asume de la tradición bucólica la figura rústica del pastor que cuenta una historia que, a la vez, contiene otras historias que se pueden reconocer en la literatura clásica.

La innovación de Garcilaso en la *Égloga III* tiene como punto de partida la transformación del *locus amoenus* arcádico en un *locus amoenus* castellano:

De cuatro nymphas que del Tajo amado
salieron juntas, a cantar me offrezco;
Phillódoce, Dinámene y Climene,

⁵⁵⁴ García Galiano, *Relectura...*, p. 12.

Nise, que en hermosura par no tiene.⁵⁵⁵

Las cuatro *ninfas del Tajo* de Garcilaso forman parte de las *ninfas del río Peneo* de Virgilio en el libro IV de las *Geórgicas*. De este modo, el poeta toledano incluye la tradición eglógica en las letras castellanas desde su mismo origen con Virgilio que, a la vez, pudo inspirarse en el canto XVIII (35-47) de la *Iliada* de Homero, donde las ninfas también salen del agua.

El desarrollo de la *Égloga III* continúa con la invitación de una de las ninfas a sus hermanas para que salgan de la profundidad del Tajo a hacer la siesta en su ribera:

Peynando sus cabellos d'oro fino,
Una nympa del agua do morava
La cabeça sacó, y el prado ameno
Vido de flores y de sombras lleno.
[...]
Somorgujó de nuevo su cabeça
Y al fondo se dexó calar del río;
A sus hermanas a contar empieza
Del verde sitio el agradable frío,
Y que vayan, les ruega y amonesta,
Allí con su labor a estar la siesta.⁵⁵⁶

Este pasaje guarda semejanzas con el epilio de Aristeo en el libro IV de las *Geórgicas*:

El llanto de Aristeo hirió en los oídos de su madre y sobre sus asientos cristalinos quedaron todas presas de estupor, pero Aretusa, antes que todas sus hermanas, levantó sobre el haz del agua su rubia cabellera y mirando ante ella clama desde lejos: Oh, no en vano lamento tal te ha causado espanto [...] Aristeo, triste y en lágrimas deshecho está junto a las aguas de nuestro padre Peneo.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Garcilaso, *Égloga III*, vv. 53-56. En *Obras completas*, p. 390ss.

⁵⁵⁶ *Ibíd.*, *Égloga III*, vv. 69-72; vv. 83-88.

⁵⁵⁷ Virgilio, *Geórgicas IV*, 350.

El color del cabello de las ninfas, el levantar su cabeza sobre el haz del agua para explorar la superficie, el regreso al fondo del río con la noticia de lo que han visto en la ribera, son detalles en los que coinciden los dos pasajes de manera evidente; por tanto, es posible que Garcilaso haya tenido al frente el texto de Virgilio.

El tema central de la égloga es la labor de las ninfas:

Luego sacando telas delicadas
En lo más escondido se metieron
Y a su labor atenta se pusieron.⁵⁵⁸

En cuanto a la labor de las ninfas, la *Égloga III* tiene concomitancias con el texto fundacional de la *Odisea XIII*, 102-103, donde la ocupación de estas diosas es tejer *elegantes túnicas con sedas marinas*, que luego Porfirio interpreta como el *tejido del cuerpo donde habitan las almas*. La innovación de Garcilaso respecto a Homero y a Porfirio es que las ninfas del Tajo *tejen historias mitológicas* que, desde Ovidio,⁵⁵⁹ han pasado a ser el *cuerpo* de la ficción literaria pastoril. También Virgilio y Sannazaro “habían recalado en el laborioso tejer de las ninfas, pero lo que interesa destacar es que las ninfas de Garcilaso cuentan y cantan sus amores, de modo que el ejercicio del tejer se hace paralelo al de la expresión amorosa, y la labor del poeta se identifica con la de las ninfas”.⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ Garcilaso, *Égloga III*, v.101-104. En *Obras completas*, p. 392.

⁵⁵⁹ Tres de las historias que cuentan y tejen las ninfas de la *Égloga III* son mitos clásicos. La primera ninfa cuenta el mito de Eurídice y Orfeo (*Metamorfosis X*, 1-71); la segunda refiere el mito de Apolo y Dafne (*Metamorfosis I*, 452-582); la tercera alude a Venus y Adonis (*Metamorfosis X*, 519-559). La historia de Elissa y Nemoroso que cuenta la cuarta ninfa tiene la novedad de ser ambientada en el *locus amoenus* castellano adoptando de las tres historias anteriores los desenlaces desafortunados. De esta manera Garcilaso, por medio del género eglógico, conecta la tradición clásica con las emergentes letras del Renacimiento español.

⁵⁶⁰ Aurora Egido, *El tejido del texto en la Égloga III de Garcilaso*, Madrid, Universidad Complutense, s.l, s.i, s.a.

La fortuna de la *Égloga III* podría estar, por tanto, en el ingenio de Garcilaso para elaborar con el tejido de las ninfas un juego metaliterario que remite directamente a historias fundamentales de la tradición greco-latina.⁵⁶¹ Es significativo que sean las *Metamorfosis* el soporte literario de las historias que tejen las ninfas porque podría indicar que el ambiente dramático de la égloga apunta a que la *transformación* más oscura de la naturaleza es la muerte, con la cual la persona amada, como una sombra, desaparece y el poeta debe aceptar ese dolor y transformarlo en arte. Prueba de esta *transformación* es el soneto XI donde el poeta confía el dolor de su alma al consuelo de las ninfas que tejen para él una esperanza:

Hermosas ninfas, que, en el río metidas,
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas;

agora estéis labrando embebecidas
o tejiendo las telas delicadas,
agora unas con otras apartadas
contándoos los amores y las vidas:

dejad un rato la labor, alzando
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando,

que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá despacio consolarme.⁵⁶²

De esta manera, las ninfas de Garcilaso aparecen vinculadas, sin solución de continuidad, con las ninfas homéricas. El largo camino entre la gruta de Ítaca y las riberas del Tajo ha llegado a un *punto de cruz* en la trama de un tejido donde se combinan el alma, la filosofía, la poesía y el vuelo místico para intentar *decir lo*

⁵⁶¹ Rafael Lapesa, *Trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985. p. 35

⁵⁶² Garcilaso, soneto XI. En *Obras completas*... p. 135.

indecible a través del *dulce encuentro* de la naturaleza y la imaginación en la *tela* del lenguaje *transformado* en poema.

7.3. Las ninfas en la Diana de Montemayor

Si en Garcilaso se puede reconocer al *poeta-soldado* en lucha constante por la pura realización de la belleza en poesía objetiva, sensorial y plástica, en Jorge de Montemayor se puede identificar al *poeta-pastor* que en plena revolución filosófico-espiritual de la segunda mitad del siglo XVI, escribió la primera novela pastoril del Renacimiento español que, bajo el modelo italiano de belleza literaria, le permitió explorar los campos de la prosa para ofrecer un nuevo cauce al género bucólico.

En el ejercicio de escritor, Montemayor fue consciente de las aficiones y anhelos de su público y por eso la *Diana* es una novela neoplatónica, pastoril y con ciertos aires de novela cortesana. Las *Églogas* de Garcilaso, la *Arcadía* de Sannazaro, *El cortesano* de Castiglione y los *Diálogos de amor* de León Hebreo, son la base sobre la que Montemayor construye su novela.

Los hilos conductores de la *Diana* no siguen tanto los efectos de las circunstancias sociales⁵⁶³ sino más bien los altibajos de la vida espiritual en relación con la experiencia del amor. Por esta razón, los esquemas narrativos son inoperantes porque no describen una biografía del hombre sino la biografía de una *idea sobre el amor* para lo cual es necesario recurrir a los arquetipos donde las coordenadas espacio-temporales carecen de efectividad; por tanto, la *Diana* es una novela que se podía ubicar fácilmente en un mundo idealizado donde la mayor parte de las acciones no son vividas sino *contempladas*.

Habida cuenta de lo anterior, se podría decir que detrás de la *Diana* hay un interés del autor por presentar una visión del mundo, del hombre y del amor desde

⁵⁶³ Bruno Damiani, "Realismo histórico y social en la *Diana* de Montemayor". En *Jorge de Montemayor*, Roma, Asociación de Hispanistas, 1984, pp. 201-226.

la perspectiva filosófica neoplatónica. En este sentido se intenta comprender el protagonismo de las ninfas en la novela.

7.3.1. La transfiguración de Felismena

Desde el punto de vista neoplatónico, la *Diana* de Montemayor podría ofrecer en el personaje de Felismena un símbolo del proceso del amor que transforma al amante en un sabio contemplativo de la belleza. Felismena es un *pequeño universo* que asciende desde los mundos ferinos hasta el *palacio pneumático*, iluminado por la pura luz de la inteligencia. En este proceso es acompañado por las ninfas con marcada apariencia humano-divina, dedicadas a la música y ajenas al amor, y por tanto a la fortuna y al tiempo.

Primer estadio: *el mundo del amor ferino*. En el libro segundo de la *Diana*, tres ninfas cantan en compañía de unos pastores y, al marcharse, son acechadas por tres *salvajes*:

Habiéndose alejado un poco de adonde los pastores estaban, salieron entre unas retamas altas, a mano derecha del bosque, tres salvajes, de extraña grandeza y fealdad [...] Y con increíble ligereza arremeten a ellas diciendo: A tiempo estáis, o ingratas y desamoradas ninfas, que os obligara la fuerza a lo que el amor no os ha podido obligar.⁵⁶⁴

En la figura de los *salvajes* podría estar representado el mundo sublunar regido por los mecanismos de muerte y generación y cuyo resultado es un *amor* hijo del deseo y del instinto. Este amor ferino representado en los sátiros que intentan violar a tres ninfas, sirve para dar entrada a Felismena en la obra. Ella rescata y libra a las ninfas del agravio:

Mas no tardó mucho que de entre la espesura del bosque, junto a la fuente donde cantaban, salió una pastora de tan grande hermosura y disposición que los que la vieron quedaron admirados[...] pues como así viese las tres ninfas, y la contienda entre los dos salvajes y los pastores, poniendo con gran presteza una aguda saeta en su arco, y la despidió que al uno de los salvajes se la dejó escondida en el duro

⁵⁶⁴ Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1995, p. 185.

pecho; de manera que la de amor que el corazón le traspasaba perdió su fuerza y el salvaje la vida. Y no fue perezosa en poner otra saeta en su arco, pues fue de manera que acabó con ella las pasiones enamoradas del segundo salvaje. Y queriendo tirar al tercero que en guarda de las tres ninfas estaba, no pudo tan presto hacello que él no se viniese a juntar con ella queriéndole herir con su pesado alfanje, pero la hermosa pastora le dio tan gran golpe con su bastón por encima de la cabeza que le hizo arrodillar, y apuntándole con la acerada punta a los ojos con tan gran fuerza se lo apretó que por medio de los sesos se lo pasó a la otra parte y el feroz salvaje cayó muerto en el suelo.⁵⁶⁵

Desde una lectura neoplatónica, es significativo que el relato insista en la muerte de cada monstruo porque con el primero muere el *amor salvaje*, con el segundo la *pasión enamorada* y con el tercero, al ser herido en la cabeza y en los ojos, muere el mundo de los *sentidos* que conduce a pasiones desenfrenadas que rompen la armonía universal. Felismena y las ninfas podrían ser el símbolo de la lucha interior del ser humano cuando desea liberarse de los sentidos para contemplar la verdadera belleza.

Segundo estadio: *el mundo del amor venéreo*. Una vez que Felismena rescata a las Ninfas de las pasiones ferinas, comparte con ellas el relato del *amor propiamente humano* que ella siente por don Felis:

yo me vi tan presa de sus amores que no fui parte para dejar de manifestalle mi pensamiento, cosa que él deseaba más que su propia vida, pero quiso mi desventura que al tiempo en que nuestros amores más encendidos andaban, su padre lo supiese, y quien se lo dijo se lo supo encarecer de manera que, temiendo no se casase conmigo, lo envió a la corte de la gran princesa Augusta Cesarina.⁵⁶⁶

Este amor desventurado ha llevado a Felismena a *convertirse* en pastora “para culminar su recorrido vital”.⁵⁶⁷ Este *amor psíquico* creado a la medida del hombre es referido también por los pastores Sireno, Sylvano y Selvagia, quienes cuentan

⁵⁶⁵ Ibíd., p.189.

⁵⁶⁶ Ibíd., p. 201.

⁵⁶⁷ García Galiano, Venus, Marte..., p. 77.

sus propias experiencias amorosas frustradas en el deseo de contraer matrimonio fundado en la armonía familiar.

Tercer estadio: *el mundo del amor pneumático*. Una vez que las ninfas han escuchado las desventuras amorosas de los pastores, compadecidas de la situación, una de ellas advierte a Felismena:

De parte destas ninfas y de la mía te suplico en nuestra compañía te vayas en casa de la gran sabia Felicia que no está tan lejos de aquí que mañana, a estas horas, nos estemos allá. A donde tengo averiguado que hallarás grandísimo remedio para estas angustias. De más de su ciencia a la cual persona humana en nuestros tiempos no se halla que pueda igualar, su condición y su bondad no menos la engrandece y hace que todas las del mundo deseen su compañía.⁵⁶⁸

Son las ninfas, que sin enamorarse han contemplado la belleza, las que invitan a Felismena a buscar en otra dimensión el remedio a los males causados por las pasiones venéreas. Felismena y los pastores, guiados por las ninfas se encaminan hasta el palacio de la sabia Felicia y, en la travesía, *aunque es de noche* y en una *ínsula extraña*, encuentran a la pastora Belisa que llora su pena de amor y la llevan al lugar a donde de dirigen.

Antes que al gran palacio llegasen vieron salir dél muchas ninfas de gran hermosura, que sería imposible podello decir [...] Detrás dellas venía una dueña que, según la gravedad y arte de su persona, parecía mujer de grandísimo respeto [...] arrimada a una ninfa muy más hermosa que todas. Cuando nuestras ninfas llegaron fueron de las otras recibidas con muchos abrazos y con gran contentamiento. Como la dueña llegase, las tres ninfas le besaron con grandísima humildad las manos y ellas las recibió mostrando muy gran contento de su venida. Y antes que las ninfas le dijese cosa, de las que había pasado, la sabia Felicia, que así se llamaba la dueña, dijo contra Felismena: Hermosa pastora, lo que por estas tres ninfas habéis hecho no se puede pagar con menos que con tenerme obligada siempre ser en vuestro favor, y pues yo, sin estar informada de nadie sé quien sois y a dónde os llevan vuestros pensamientos.⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ De Montemayor, *La Diana*, p. 221.

⁵⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 255-256.

El lugar que habitan las ninfas y la *sabia* Felicia es el palacio de la pura luz de la Inteligencia que todo lo convierte en puro presente y al que aspira todo aquel que se deja conducir por el amor en forma de *gracias* (que probablemente sean las tres ninfas Dórida, Cinthya y Polydora) hacia la contemplación de la belleza pura y absoluta. “Esta es la magia que practica Felicia en su palacio bajo la invocación de Orfeo.”⁵⁷⁰ La magia que transforma a Felismena cuando se encuentra a solas en el secreto del palacio de Felicia y, después de conversar largamente con la maga, es conducida a sus aposentos a través de una escalera de alabastro, tras de la cual hay un estanque donde fue bañada y luego, en la propia cámara de Felicia, es vestida por las ninfas como si de una diosa se tratara.⁵⁷¹ De esta manera, Felismena ha trascendido las dualidades del amor humano, se ha encontrado a sí misma, sabe quién es, en cuanto que ha conseguido *contemplar la presencia real del amor*.

⁵⁷⁰ García Galiano, Venus, Marte..., p. 77.

⁵⁷¹ *Ibíd.*

8. FRAY LUIS DE LEÓN: BUCOLISMO Y ESTÉTICA NEOPLATÓNICA.

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!

Se podría decir que fray Luis de León, con su espíritu educado en la doble tradición, es una síntesis de casi todo el Renacimiento español.⁵⁷² Las cualidades humanistas de fray Luis se pueden evidenciar en su obra literaria cargada del simbolismo heredado de la poesía clásica latina, del neoplatonismo florentino, la poesía italianizante y de los estudios bíblico-teológicos. En efecto, sus obras y su desempeño como filólogo y traductor dan cuenta del intento por fundir lo grecolatino y lo judeocristiano en un solo canto; prueba de ello son las *Poesías* divididas entre sus *Odas* y la *Traducción de las églogas de Virgilio*, la *traducción literal y declaración del libro de los Cantares de Salomón*, además de la versión en octava rima del mismo poema,⁵⁷³ y el tratado *De los nombres de Cristo*. Poco después san Juan de la Cruz, su posible discípulo en Salamanca, encontrará en la pluma de fray Luis una fuente *que mana y corre* hacia el abrazo definitivo de las dos tradiciones en un *dicho de amor* como: *¡Oh ninfas de Judea!*

8.1. La estética de fray Luis de León

Elegancia y sencillez, profundidad de ideas, precisión estilística y sensibilidad mística son apenas algunas características de las obras de fray Luis. En la base de su *inventio* están los conceptos de *unidad*, *armonía* y *belleza*, propios de la filosofía neoplatónica, y asumidos por la estética renacentista.

⁵⁷² Fray Luis de León, *Obras completas castellanas* I, prólogo y notas de Félix García, Madrid, BAC, 1967, p. 12.

⁵⁷³ Fray Luis acostumbraba a concluir las traducciones o comentarios de los libros sagrados con una versión en verso del texto traducido. En este caso, al final de la traducción y explicación del *Cantar de los Cantares* incluyó una versión del poema bíblico escrito en octavas reales en las cuales se puede ver una clara influencia del estilo garcilasiano.

En primer lugar, es posible que fray Luis haya construido su imaginario poético desde el concepto de la *unidad*, “porque se ha de entender que la perfección de todas las cosas, y señaladamente de aquellas que son capaces de entendimiento y razón, consiste en que cada una de ellas tenga en sí a todas las otras y en que, siendo una, sea todas cuanto le fuere posible”.⁵⁷⁴ Este planteamiento remite al concepto plotiniano de la *inteligencia cósmica* que posee todas las cosas en sí misma, de tal manera que las cosas encarnadas en la materia siempre *desean* retornar a su origen primigenio. Por esta razón, el hombre, al ser un microcosmos, aspira constantemente a la perfección. Dice fray Luis al respecto:

En los bienes de naturaleza todas las criaturas se avecinan a Dios; y solas, y no todas, las que tienen entendimiento, en los bienes de la gracia; y en la unión personal, sola la humanidad de Nuestro Redentor Jesucristo. Pero aunque con sola esta humana naturaleza se haga la unión personal propiamente, en cierta manera también es juntarse Dios con ella es visto juntarse con todas las criaturas, por causa de ser el hombre como un medio entre lo espiritual y lo corporal, que contiene y abraza en sí lo uno y lo otro; y por ser, como dijeron antiguamente, un menor mundo o un mundo abreviado.⁵⁷⁵

Por tanto, para fray Luis la perfección del hombre consiste en ser un microcosmos en la medida que se avecina a Dios *que en Sí lo contiene todo*. A partir de esta concepción de *unidad* que sosiega al hombre y su universo, el poeta compone una suerte de música que él llama *concierto y armonía* en cuanto que alma y cuerpo son una mezcla silenciosa de contrarios cuya consonancia, poco más tarde, otro deseoso de *unidad* llamó *música callada*.

Por otra parte, el concepto de *belleza* en la obra de fray Luis está relacionado con la contemplación de la naturaleza en cuanto este hecho suscita el deseo de poseer una belleza más plena portadora de bienestar y felicidad. El recurso que utiliza fray Luis para concretar esta visión es el bucolismo y, especialmente, la vida pastoril que define como

⁵⁷⁴ Fray Luis de León, *Obras completas*... p. 414.

⁵⁷⁵ *Ibíd.*, p. 416.

vida sosegada y apartada de los ruidos de las ciudades, y de los vicios y deleites de ellas. Es inocente. Tiene sus deleites, y tanto mayores cuanto nacen de cosas más sencillas y más puras y más naturales: de la vista del cielo libre, de la pureza del aire, de la figura del campo, del verdor de las yerbas y de la belleza de las rosas y de las flores.⁵⁷⁶

Esta concepción es acorde con la visión renacentista y neoplatónica de la vida pastoril, aunque en fray Luis el modelo es sometido a revisión crítica cuando dice que los pastores, al ser *rústicos* y *toscas*, no pueden ser idóneos para el amor; no obstante han sido los personajes preferidos desde los tiempos de Teócrito y Virgilio para decir el amor, de igual modo que “el mismo Espíritu Santo, en el *Libro de los Cantares*, tomó dos personas de pastores para por sus figuras y por su boca hacer representación del increíble amor que nos tiene.”⁵⁷⁷ Así, la intención neoplatónica de fray Luis sería resaltar con la vida pastoril, la nobleza del sentimiento a partir de la contemplación del paisaje que purifica el amor y lo ordena a buen fin.

En esta tesitura se ha de entender la estética de obras como *Los nombres de Cristo* y la *Traducción y explicación del Cantar de Salomón (en romance y en latín)* cuya influencia en poetas como san Juan de Cruz es evidente:

pero puede sin temeridad proponerse la sospecha de que hubiera llegado a su conocimiento la versión castellana de fray Luis de León, de la que tanto oíría hablar en Salamanca con ocasión de la prisión del gran poeta. Algunas menudas pero reveladoras coincidencias verbales y temáticas, autorizan a insinuar la posibilidad de tal lectura.⁵⁷⁸

Si se tiene en cuenta la forma exterior del *Cántico espiritual* en cuanto a la estructura general del poema, la elección de metro para sus versos, el estilo eglógico de la composición y algunas imágenes semejantes, no cabe duda de que san Juan tuviera en la mente la obra en prosa y en verso de fray Luis de León.

⁵⁷⁶ Ibíd., p. 466.

⁵⁷⁷ Ibíd., p. 467.

⁵⁷⁸ José María de Cossío, *Notas y estudios de crítica literaria. Letras españolas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 158.

8.2. Las ninfas en fray Luis de León

La figura de las ninfas en la obra de fray Luis de León se encuentra referida en dos pasajes fundamentales. El primero de ellos se encuentra en la *Oda a Santiago*:

*por los tendidos mares
la rica navecilla va cortando;
nereidas a millares
del agua el pecho alzando,
turbadas entre sí la van mirando;

y dellas hubo alguna
que, con las manos de la nave asida,
la aguja con la una
y con la otra tendida
a las demás que lleguen las convida.⁵⁷⁹*

En estas liras fray Luis se refiere específicamente a las nereidas, el colectivo de las ninfas marinas que ayudan a empujar la nave del apóstol Santiago camino de España. Aquí se puede apreciar el empeño del poeta por conjugar un tema de la antigüedad clásica con la inspiración religiosa de la *Oda a Santiago*. Las ninfas nereidas crean una tensión poética entre la mitología griega y las creencias del cristianismo cuyo resultado es un *canto nuevo* que recoge el intento de fray Luis por armonizar las dos tradiciones.

Las ninfas también aparecen en otro lugar poético de fray Luis titulado *Ad Dei genitricem Mariam Carmen exvoto*, una composición de corte horaciano, escrita en latín y dedicada a la Virgen María; el poema sirve de epílogo a la *Triplex Explanatio in Canticum Canticorum*⁵⁸⁰ y en él se encuentra esta referencia:

⁵⁷⁹ Fray Luis de León, *Obras completas castellanas* II, prólogo y notas de Félix García, Madrid, BAC, 1967, p. 343.

⁵⁸⁰ Fray Luis de León, *Cantar de los Cantares. Interpretaciones literal, espiritual, profética*, traducción, introducción y notas de José María Bécerra, Real Monasterio del Escorial, Ediciones escurialenses, 1992, p. XI.

<p>O nymphae Hermonides, sic capreas manu sic certa, et celeri cúspide figere: dilectae placidum parcite rumpere sommun, atque alta silentia⁵⁸¹</p>	<p>Oh ninfas del Hermón, podáis siempre alcanzar con mano cierta y dardos veloces el costado de las cabras montesas: más no queráis turbar en el alto silencio el tranquilo sueño de la amada.</p>
--	---

El *Carmen exvoto* de fray Luis de León, ambientado en un contexto epitalámico y místico, es una especie de resumen del *Cantar de los Cantares* y, al compararlo con el *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz, se pueden reconocer algunas semejanzas de considerable utilidad para penetrar en el estudio de las fuentes de inspiración del poeta carmelita. En estos versos luisianos es significativa la referencia a las *ninfas del Hermón*⁵⁸² porque es la primera vez que estas diosas griegas aparecen vinculadas a la geografía de los pueblos semitas, en particular con Israel.⁵⁸³

⁵⁸¹ Ibíd., p. 447.

⁵⁸² El monte Hermón es una montaña que actualmente sirve de frontera entre Israel, Líbano y Siria. Desde los tiempos bíblicos la belleza del entorno natural del Hermón ha sido fuente de inspiración de poetas hebreos: “Como el rocío del Hermón que desciende sobre los montes de Sión” (*Salmo 133, 3*); “Cuando mi alma se acongoja, te recuerdo desde el Jordán y el Hermón” (*Salmo 41, 7*).

⁵⁸³ La probabilidad del ingreso de las ninfas a la poesía de san Juan a través de la estrofa latina de fray Luis será examinada con detalle en la tercera parte de esta investigación.

9. LAS NINFAS EN SAN JUAN DE LA CRUZ

Salamanca, año 1564. Fray Luis de León, Francisco Sánchez *el Brocense*, Juan de Guevara, Juan Gallo, Enrique Hernández, Hernando de Aguilera, entre otros.⁵⁸⁴ Todos ellos al frente de cátedras importantes por la época en que la universidad constituía un intenso foco cultural del Renacimiento español. Fray Juan de Santo Matía, matriculado en los estudios de Artes y Teología. Aquí comienza a formarse en su oficio de escritor y a la vez atesora la doctrina de sus maestros. Paralelo a sus estudios de humanidades, debió experimentar un aprendizaje individual orientado hacia un nuevo signo: la actitud renacentista y su influencia revolucionaria en el espíritu.⁵⁸⁵ Una revolución que lo induce a crear su propio mundo de *bosques y espesuras* e *ínsulas extrañas*. Un mundo de imágenes que liberadas de sus entornos convencionales adquieren nueva fuerza al ser reconocidas en el misterio del poema.⁵⁸⁶ Una *creación* simbólica⁵⁸⁷ que reelabora el mundo de los sentidos y posibilita una visión cósmica del ser y las cosas, en el espejo de *los ojos deseados* del amor y la belleza.

9.1. *Estética neoplatónica en el Cántico Espiritual*

Es posible hacer una interpretación de algunas imágenes poéticas de san Juan de la Cruz desde la perspectiva neoplatónica. De esta manera se podrá entender mejor la esencia y la función del amor en poemas como el *Cántico Espiritual*.

Desde la *Arcadia* de Sannazaro se puede constatar que el aspecto poético-literario de la estética neoplatónica es el género pastoril. Garcilaso, Montemayor y fray Luis de León lo cristalizan en sus obras y san Juan de la Cruz lo asume en el *Cántico Espiritual* que, de hecho, es un poema lírico-pastoril, tanto en su paisaje

⁵⁸⁴ San Juan de la Cruz, *Vida y obras...*, p. 50.

⁵⁸⁵ De Cossío, *Notas y estudios...*, p. 151.

⁵⁸⁶ Colin Thompsom, *El poeta y el místico. Estudio sobre el Cántico Espiritual de san Juan de la Cruz*, Madrid, Swan, 1985, p. 136.

⁵⁸⁷ Jean Bazuri, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Junta de Castilla y León, 1991, pp. 311-317.

bucólico y mitológico como en sus personajes.⁵⁸⁸ El sentimiento estético pastoril se expresa en:

Pastores los que fuerdes
Allá por las majadas al otero.⁵⁸⁹

El *Cántico Espiritual* es la experiencia de una *búsqueda*, de un encuentro y de una consumación contada mediante imágenes concretas que conforman el relato de un *amor psíquico* en un espacio bucólico.

Como el ciervo huiste
Habiéndome herido
Salí tras ti clamando y eras ido.⁵⁹⁰

A partir de esa herida, la Amada —como la pastora Felismena— decide combatir cualquier obstáculo, *Y pasaré los fuertes y fronteras*, para trascender hacia *lo otro*. Después de un largo vagabundeo se produce el *encuentro* y comienza la *unión*:

¡Oh cristalina fuente,
si en estos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados.⁵⁹¹

En la fuente se funde el deseo y la mirada (luz). En la doctrina neoplatónica, lo que propicia la visión es la *transformación*, pues al constituirse la Amada como mirada del Amado, ese *mirar* lleva implícito la presencia de su objeto, de modo que esos ojos, que son a la vez lo más personal y lo más espiritual, *contemplan* un instante de visión plena donde la objetividad del amor se cumple. Sólo porque la amada lleva los ojos del amado en lo más profundo de su alma, puede trascenderse o

⁵⁸⁸ Nieto, *San Juan...*, p. 141.

⁵⁸⁹ San Juan de la Cruz, *Vida y obras...*, p. 627.

⁵⁹⁰ *Ibíd.*

⁵⁹¹ *Ibíd.*, p. 628.

verse en lo divino. La trascendencia sería aquí transparencia de esa mirada entrañal.

En el instante de esa iluminadora fusión irrumpe lo sagrado y el tiempo se disuelve (*solve*) y ocurre la integración de lo masculino y lo femenino en lo erótico de cara a la totalidad del ser (*coagula*). Porque lo deseable es la plenitud, que no se realiza mientras lo dual no se resuelva en lo *no diferente*, en la trascendencia del eros que es el impulso hacia la unidad primordial.

9.2. ¡Oh ninfas de Judea!

Las ninfas de Homero que habitan una *gruta agradable y oscura*⁵⁹² reaparecen, muchos siglos después, en un verso agradable y oscuro de san Juan de Cruz. Ahora se asoman a los umbrales del *Cántico espiritual* emparentadas con la tradición del epitalamio hebreo del *Cantar de los Cantares* en una fusión poética, temeraria y chocante que el fraile de Fontiveros asumió con toda naturalidad en su experiencia de místico poeta.

En la versión latina del *Cantar de los Cantares* de la Vulgata se lee *filiae ierusalem* y en la versión castellana de fray Luis, *hijas de Jerusalén*, pero san Juan de la Cruz *conscientemente*, y aún en violación de todo el contexto palestino-sirio del paisaje en su geografía y ambiente, al decir *ninfas de Judea* ha incluido una imagen estéticamente griega en las *hijas de Jerusalén* y de un solo golpe ha helenizado el ambiente del *Cántico Espiritual*⁵⁹³. La imagen no solo es chocante sino que se convierte en clave de todo el poema; expresa su plenitud simbólica a través de la tensión heleno-hebraica del *Cántico Espiritual*.⁵⁹⁴

De esta manera las ninfas, que nacieron de la sangre de Urano y crecieron al amparo de la antigua religión telúrica, y después se convirtieron en amantes de dioses, héroes y pastores bajo el frescor de las campiñas o la sombra de las

⁵⁹² Homero, *Odisea* XIII, 102-112.

⁵⁹³ José Constantino Nieto, *Místico, poeta, rebelde, santo: En torno a San Juan de la Cruz*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 92

⁵⁹⁴ *Ibíd.*

grutas, que se encaminaron en un viaje sin retorno desde la ínsula de Ítaca hasta las altas cumbres del pensamiento de Porfirio, revelan ahora su belleza homérica y judía en los místicos umbrales del *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz.

CAPÍTULO II

DE HIJAS DE JERUSALÉN A NINFAS DE JUDEA

1. LAS HIJAS DE JERUSALÉN EN EL CANTAR DE LOS CANTARES Y LA TRADICIÓN BÍBLICA: HACIA UN SIMBOLISMO NUPCIAL

Una música sublime resuena desde el fondo de los siglos: es el misterio del amor hecho canción en la voz de una pareja de amantes bíblicos que se juntan y se pierden, se buscan y se encuentran en un juego sutil de imágenes “que sugieren belleza, erotismo y complicidad”.¹ Ciento diecisiete versículos constituyen el célebre *Cantar de los Cantares*,² título que interpreta el legendario *Shir Hashshirim* de la Biblia hebrea.³ No es posible establecer con exactitud la fecha, el lugar y el autor de esta colección de cantos de amor;⁴ sin embargo, el quehacer exegético, apoyado en los aspectos filológicos, literarios y bíblicos, ha permitido concluir que el texto podría ser el resultado de una larga tradición de poemas amorosos que ya se cantaban en los tiempos salomónicos, pero que sólo durante la época helenística (siglo III a. C.) fueron recopilados y sometidos a una labor

¹ Nicolás de la Carrera, *Amor y erotismo del Cantar de los Cantares*, Madrid, Nueva Utopía, 1997, p. 48.

² Las citas bíblicas de este capítulo, especialmente las del *Cantar de los Cantares*, están tomadas de la *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.

³ El *Cantar de los Cantares* está contenido en la tercera parte de la Biblia hebrea denominada *Ketubim* (escritos o hagiógrafos). La autenticidad del texto consonántico del *Cantar* (texto H) está confirmada por diversas versiones antiguas, especialmente por los manuscritos de Qumrán, donde aparecen 53 versículos de los 117. La traducción del *Cantar* al griego (versión de los LXX) es la que mejor se conserva en los manuscritos del Vaticano (G_B), Sinaítico (G_S) y Alejandrino (G_A). De igual manera, la autenticidad del texto H del *Cantar* será confirmada por las versiones contenidas en la Vetus Latina (VL) y la Vulgata de san Jerónimo.

⁴ Al examinar las distintas exégesis sobre la datación del *Cantar* se puede concluir que el origen del texto se tiene múltiples fechas hipotéticas de composición a lo largo del primer milenio a. C.

redaccional definitiva.⁵ Aunque la exégesis haya encontrado en el imaginario del *Cantar* notables concomitancias con el universo poético y religioso de otras culturas, como la mesopotámica, la cananea y la egipcia,⁶ lo más probable es que este cancionero bíblico haya sido compuesto en la región de Palestina cuya geografía, flora y fauna recrean el ambiente natural de los poemas.⁷ La pregunta sobre el autor del *Cantar* se hace prácticamente imposible si se admiten diversos orígenes para sus poemas o una larga época en la que se dispersa su composición;⁸ mejor sería hablar de un *compilador final*.⁹ Sin embargo, esta visión no excluye la posibilidad de que el *Cantar* pueda ser concebido como la obra de un solo autor cuya impronta ha quedado fijada en la uniformidad de estilo, la repetición de estribillos, la confluencia de imágenes o el juego de sonidos, pero no existe ninguna certeza de que el *Cantar* haya sido obra del rey Salomón como en principio se creía,¹⁰ ni se puede afirmar que la autoría del *Cantar* corresponda a una mujer. Por tanto, lo más prudente que se puede decir es que se trata de una *obra anónima*¹¹ donde el autor se manifiesta como un *poeta de alto vuelo* que conocía el buen uso de la lengua hebrea.

En el lenguaje poético del *Cantar* se puede reconocer una variedad de formas literarias como la canción descriptiva, las repeticiones, los conjuros, las canciones de anhelo y de admiración. La finura de los versos del *Cantar* permite la combinación de estas formas literarias en un círculo armónico de ritmos que exaltan las bondades del amor humano hasta alcanzar el límite de lo inefable. En

⁵ Robert Gordis, *The Song and Songs and Lamentations. A Study, modern Translation and Commentary*, New York, Ktav, 1974, p. 23 ss; Víctor Morla, *Poemas de amor y de deseo. Cantar de los Cantares*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 2004, p. 29.

⁶ Gianfranco Ravas, *Il Cantico dei Cantici*, Bologna, EDB, 2007, p. 47 ss.

⁷ Jesús Luzarraga, *Cantar de los Cantares. Sendas de amor*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 2005, p. 114.

⁸ Teophile James Meek, "The Song of Songs". En *The Interpreter's Bible*, V, New York, Abingdon Press, 1956, p. 94

⁹ Hans-Peter Müller, *Das Hohelied*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1992, p. 7 ss.

¹⁰ Otto Eissfeldt, *Old Testament. An Introduction*. Oxford, Basil Blackwell, 1966, p. 485 ss; Roland Murphy, "The Song of Songs". En *Hermeneia*, Minneapolis, Fortress Press, 1990, p. 237; Marvin Pope, *Song of Songs. A new translation with introduction and commentary*, New York, Doubleday, 1977, p. 22 ss.

¹¹ Daniel Lyz, *Le plus beau chant de la création. Commentaire au cantique des cantiques*, Paris, Éditions du Cerf, 1968, p. 10.

efecto, casi la mitad de los versos del *Cantar* contienen términos únicos (*hapax legomena*) para intentar describir la experiencia sublime del amor en la dinámica relacional de los amantes.¹²

Este discurso amoroso expresa su emoción poética a través de un cuerpo de imágenes extraídas del entorno natural que actúan como eco de las situaciones que vive la pareja enamorada. Los protagonistas del *Cantar* están en consonancia con la naturaleza; cada vez que se presenta un rasgo bello del paisaje es como si la misma persona lo embelleciera con su presencia. La naturaleza aparece también como un estímulo para los amores de la pareja y como un recuerdo perpetuo de lo que es la persona amada¹³ en cuanto que ambos amantes encierran en sí todos los valores de la naturaleza.¹⁴ De esta manera, la contemplación de la belleza natural emerge en el *Cantar* como una fuerza que suscita la capacidad de vivir la belleza del amor.¹⁵ Es probable, por tanto, que esta íntima relación de los personajes con la naturaleza haya sido el origen de la mayoría de las imágenes¹⁶ del *Cantar*:

Los *animales* expresan la fuerza de la naturaleza (2, 8-15; 4, 8). Las *plantas* en general metaforizan diversas cualidades (2, 1-3); su fruto alude a la fecundidad (7, 13), y la floración desvela el deseo erótico de la mujer. También los *alimentos* actúan como metáfora del placer erótico (5, 1). Incluso los *minerales* sirven para poner de relieve la belleza de la persona (5, 14) y su valor (5, 11). Y lo *cósmico* es una metáfora de una belleza imponente (6, 10) donde el fuego emerge como expresión de la fuerza incontenible e invencible del amor (8, 6). La *geografía* se usa para describir a

¹² Además de los *hapax*, en el corpus del *Cantar* también aparecen términos poco usados en la Biblia, e incluso existen sintagmas propios para describir la belleza de alguno de los amantes, por ejemplo, *gemelos de gacela* (Ct 4, 5) en referencia a los pechos de la mujer.

¹³ En esta misma perspectiva planteada en el *Cantar* se podría considerar también la situación de Apolo con la ninfa Dafne en cuanto que la naturaleza (Dafne transformada en árbol de laurel) se constituye para Apolo en perpetuo recuerdo de su amada.

¹⁴ Josef Dirnbeck y Peter Paul Kaspar, *Du bist schön, meine Freundin! Das Hohelied der Liebe*, Wien, Herder, 1984, p. 64.

¹⁵ Carol Dempsey, "Metaphorical Language and the Expression on Love". En *The Bible Today (BiTod)* 36, Minnesota, St. Benedict, 1998, p. 147 ss.

¹⁶ La imaginería del *Cantar* también se nutre del mundo familiar y del cortesano.

los personajes (5, 15) en espacios abiertos a la atmósfera natural y espontánea del amor.¹⁷

Gran parte del simbolismo del *Cantar* está determinado no solamente por la forma externa de estas imágenes sino también por su movimiento interno que apunta al dinamismo del amor¹⁸ expresado tanto por el hombre como por la mujer. Las imágenes del *Cantar* resaltan esa complementariedad como necesaria. En efecto, existen imágenes aplicadas tanto a lo masculino como a lo femenino para indicar la fusión de ambos géneros en la pareja de amantes.

La naturaleza del *Cantar* está determinada por sus personajes. En primer lugar se encuentra la *pareja de amantes*, él y ella, amado y amada, lo masculino y lo femenino entrecruzados en un “yo-tú” como expresión de la persona en lo más íntimo de su relación amorosa: en el dar y aceptar el amor, que afecta a lo más profundo del ser y lo unifica.¹⁹ No se puede atribuir historicidad a estos personajes aunque ellos sean los únicos sujetos reales del *Cantar*,²⁰ su existencia poética proviene de la imaginación de su creador y no se ajusta a ninguna pareja concreta, razón por la cual el mensaje amoroso del *Cantar* adquiere connotaciones universales.

Para profundizar en la naturaleza del *Cantar* es necesario clarificar el tipo de amor que siente y vive la *pareja de amantes*. El término *amor* se reconoce como elemento clave en todo el cancionero, pero sólo al final aparece como elemento central de su mensaje.²¹ Se trata del amor exclusivo de una pareja heterosexual que procura permanecer al margen de toda distracción que pueda menoscabar su intimidad. Este amor se presenta diáfano y perenne,²² con notas de sutil erotismo que señalan no sólo el deseo, sino también la sensualidad de la

¹⁷ Luzarraga, *Cantar... Sendas...*, p. 105.

¹⁸ Silvia Schroer, *Die Körpersymbolik der Bibel*, Darmstadt, Primus, 1998, p. 27 s.

¹⁹ Romuald Munz, *Die Allegorie des Hohen Liedes*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1912, p. 2.

²⁰ Cheryl Exum, “Ten things every feminist should know about the Song of Songs”. En *Song of Songs*, ed. de A. Brenner & C. Fontaine, Sheffield, Academic Press, 2000, p. 27.

²¹ Michael Sadgrove, “The Song of Songs as Wisdom Literature”. En *Studia Biblica*, Sheffield, JSOT Press, 1978, p. 245 ss.

²² Francis Landy, *Paradoxes of Paradise. Identity and Difference in the Song of Songs*, Sheffield, Almond Press, 1983, p. 24.

consumación corporal.²³ En efecto, el amor del *Cantar* es una melodía dulce, tierna e inocente, pero también ardiente y fluida que genera un movimiento entre el deseo y la realización, la pasión y la tensión,²⁴ el dolor y el gozo, en orden a la victoria del amor sobre la muerte. Este mensaje de amor determina el estilo literario del *Cantar*; al tratarse de un amor relacional, los personajes se mueven en un dúo configurado alternativamente por *orador* y *oyente* con las cualidades propias de estas posturas.²⁵

No es propiamente un diálogo, pues no hay intercambio de información entre los protagonistas del *Cantar*; “las palabras de los amantes expresan más bien su reacción ante situaciones diversas pero éstas no se concatenan de modo claramente delimitado sino que, con frecuencia, se observan en ellas lagunas y saltos”²⁶ que se intentan resolver con el uso artístico de las repeticiones y de la combinación de imágenes que tejen la trama amorosa del *Cantar* y hacen de su conjunto un gran poema.

En el elenco de personajes que configuran la naturaleza del *Cantar* aparecen *los grupos* que son creaciones poéticas destinadas a resaltar los rasgos del mutuo amor de la pareja.²⁷ La voz de estos grupos siempre es complementaria del sentimiento de los protagonistas; por eso sólo intervienen para manifestar un recuerdo (los hermanos de la amante) o para ambientar algunas situaciones íntimas como lo hace el coro de las *hijas de Jerusalén*.

Este *universo de amor* tiene su fundamento en el contexto bíblico. De la tradición veterotestamentaria recibe su confirmación esencial tanto la filología como la poesía y el erotismo del *Cantar*.²⁸ El género sapiencial del Antiguo

²³ Michael Fox, *The Song of Songs and the ancient Egyptian love songs*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, p. 313 s.

²⁴ Luis Alonso Shökel, “Alonso de Cabrera y el Cantar de los Cantares”. En *Mis fuentes están en ti. Estudios bíblicos de literatura española*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1998, p. 136.

²⁵ Nicola di Bianco, “Un’interpretazione drammatica del Cantico dei Cantici”. En *Asprenas 47*, Napoli, Pontificia Facoltà Teologica dell’Italia Meridionale, 2000, p. 28 ss

²⁶ Luzarraga, *Cantar... Sendas...*, p. 98.

²⁷ *Ibíd.*, p. 93.

²⁸ Según Luzarraga, buena parte del Antiguo Testamento está colmado de alusiones eróticas, sobre todo en los pasajes referidos a las *madres de Israel*: Sara, Rebeca, Lea y Raquel, en los

Testamento acoge el *Cantar* como una pieza literaria que reflexiona sobre la vivencia del ideal bíblico del amor en clave paradisiaca²⁹ donde reina la igualdad de la pareja, su pacífica dimensión social y su deseo de trascendencia.³⁰ Desde esta perspectiva se considera la posibilidad de relacionar el amor de la pareja del *Cantar* con la alianza que une a Dios con su pueblo.³¹ “De esta forma se han visto conjugados analógicamente el amor humano y la relación amorosa de Dios con Israel para hacer más inteligible el misterio del amor divino por la humanidad.”³² En ningún momento se trata de una doble lectura del *Cantar* que separe el amor natural del espiritual, sino de un abrazo de los dos amores que le permite al ser humano descubrir en el dinamismo de su amor natural una presencia del *amor total*; y esta experiencia, como *amante* y *amado*, suscita un despertar al amor para vivirlo y simbolizarlo por medio de imágenes esponsales que hacen del *Cantar* un continuado *himno nupcial*.³³ Lo mismo ocurre en el Nuevo Testamento, “que recibe en su seno toda la corriente de la primera alianza” y continúa con la imagen esponsal de Dios con su pueblo, pero cristificada en la esponsalidad de Jesús con su Iglesia.

Esta serie de datos de tipo lingüístico, bíblico y conceptual que ofrece el *Cantar* han permitido establecer estructuras internas del texto que oscilan entre la unidad y la división de la obra. Si por una parte la simple lectura del *Cantar* sugiere que podría ser una obra unitaria; por otra, al intentar descubrir un argumento detallado del tema central, se hace necesaria una fragmentación del texto. En cualquier caso, quedan a salvo las razones para proponer estructuras que faciliten la comprensión del mensaje contenido en el *Cantar* sin olvidar la advertencia de fray Luis de León al respecto: “Donde se tratan pasiones de amor los

libros de Rut, Judit y Ester, en la literatura profética y sapiencial y en los cantos epitalámicos como el salmo 45.

²⁹ Phyllis Tribe, *God and the rhetoric of sexuality*, Philadelphia, Fortress Press, 1978, p. 61.

³⁰ Dermis Kinlaw, “Song of Songs”. En *The Expositor’s Bible Commentary*, vol. 5, Gran Rapids, Zondervan, 1991, p. 1230 ss.

³¹ Los detalles de las relaciones de Yahveh con su pueblo se pueden encontrar en algunos pasajes del Antiguo Testamento como Dt 26, 27; Is 54, 4 ss; Jr 2, 2; Ez 16; Os 1-3.

³² Luzarraga, *Cantar... Sendas...*, p. 96.

³³ Ravasi, *Il Cantico...*, p. 63.

razonamientos están ligados por el hilo de los afectos y no tanto por el concierto de las palabras”. Entre las múltiples propuestas estructurales del *Cantar* en este recorrido se tendrá en cuenta aquella que obedece a la traducción contenida en la *Biblia de Jerusalén*: Título y prólogo: 1, 1-4. Primer poema: 1, 5-2, 7. Segundo poema: 2, 8-3, 5. Tercer poema: 3, 6-5, 1. Cuarto poema: 5, 2-6, 3. Quinto poema: 6, 4-8, 4. Epílogo: 8, 5-7. Apéndices epigramáticos: 8, 8-14.

1.1. Aproximación literaria a las hijas de Jerusalén

Las *hijas de Jerusalén* es el grupo más significativo y enigmático del *Cantar*. Es la primera vez que esta colectividad de mujeres jóvenes aparece mencionada en un texto bíblico. Su belleza es semejante al esplendor que identifica desde antiguo a la ciudad donde habitan: “Jerusalén, la hermosa, la alegría de toda la tierra”.³⁴ El aura de misterio que las rodea proviene del papel que desempeñan en torno a la pareja de amantes. En algunas ocasiones la trama del *Cantar* parece indicar que las *hijas de Jerusalén* están enamoradas del amado³⁵ y, en otras, que son las compañeras confidentes de la amada, y también representan la feminidad amorosa que embellece el universo del *Cantar*. Pero, en cualquier caso, su presencia no se debe entender necesariamente como algo real y físico.³⁶ Ellas actúan en la fantasía de los amantes³⁷ como figuras que retratan su interior enamorado. Por tanto, desde el punto de vista literario, *hijas de Jerusalén* se considerada un *topos* poético³⁸ que, en gran parte de la trama del *Cantar*, facilita la exteriorización del tema del amor.

El poeta, a través de esta *situación lírica* de las *hijas de Jerusalén*, revela en el primer poema del *Cantar* un soliloquio de la amada, quién, al tener como “interlocutores imaginarios a sus compañeras, responde poéticamente a lo que

³⁴ Lm 2, 15; Ct 6, 4.

³⁵ Ct 1, 3; 3, 10.

³⁶ Murphy, *The Song of Song*, p. 127 s.

³⁷ Steven Horine, *Interpretive Images in the Song of Songs*, New York, Peter Lang, 2001, p. 82.

³⁸ Günter Krinetzki, “Kommetar zum Hohenlied. Bildsprache und Biblische Botchaft”. En *Beiträge zur Biblischen Exegese und Teologie*, 16, Frankfurt am Main, 1981, p. 71. Como se verá más adelante, esta interpretación de las *hijas de Jerusalén* tiene su origen en el comentario medieval al *Cantar* de Abraham Ibn Ezra.

ellas le dirían; o recuerda lo que ellas le habrían dicho en el pasado”³⁹ y reacciona con una autopresentación: *Soy morena, pero hermosa, / hijas de Jerusalén*.⁴⁰ De esta manera, la amada consigue un reconocimiento de su belleza y de su amor ardiente en el círculo de estas mujeres que, con su llamativa elegancia, “actualizan la *Jerusalén femenina* que para una hebrea representa el *gineceo* más insigne”.⁴¹

Las *hijas de Jerusalén* reaparecen en el *Cantar* en siete ocasiones: 2, 7; 3, 5; 3, 10; 3, 11; 5, 8; 5, 16; 8, 4. En las dos primeras este grupo tiene como soporte poético un estribillo repetido a manera de conjuro por la pareja de amantes:

*Os conjuro, hijas de Jerusalén,
por las gacelas y las ciervas del campo,
que no despertéis ni desveléis,
a mi amor hasta que quiera.*⁴²

El tono solemne de este conjuro se debe a la importancia de la petición y la garantía para su cumplimiento requiere un compromiso público. En efecto, el conjuro se dirige en un vocativo interpelante a las *hijas de Jerusalén* para que no perturben con actuaciones inoportunas el momento del éxtasis amoroso que sucede en el misterio de la intimidad de los amantes. “Para reforzar el conjuro se apela a unos seres que lógicamente tienen significación para aquella realidad a la que se conjura; éstos son las *gacelas* y las *ciervas* con sus tradicionales connotaciones de erotismo femenino por un amor espontáneo y fecundo”.⁴³ La referencia a estos animales podría ser en virtud de su simbolismo: las jóvenes de Jerusalén vendían gacelas en los juegos festivos y por la esbeltez de su figura, la hermosura de sus ojos grandes, sus piernas finas y sus astas encorvadas a modo de lira, las gacelas se consideraban *animales del amor*.⁴⁴ Por tanto, el conjuro

³⁹ Luzarraga, *Cantar... Sendas...*, p. 169

⁴⁰ Ct 1, 5.

⁴¹ Luzarraga, *Cantar... Sendas...*, p. 170.

⁴² Ct 2, 7.

⁴³ Luzarraga, *Cantar... Sendas...*, p. 255.

⁴⁴ Siegmund Salfed, *Das Hohelied Salomo's bei den jüdischen Erklärern des Mittelalters*, Berlín, Benzion, 1879, p. 56.

sería significativo para las *hijas de Jerusalén* en cuanto que jurar por estos animales era jurar por el amor.⁴⁵

Por medio de este conjuro las *hijas de Jerusalén* como personajes poéticos sufren una transformación en su manera de actuar frente a la importancia del amor. Este conjuro les ha permitido comprender que el amor en su intimidad tiene sus propios ritmos⁴⁶ que no deben ser interrumpidos, pues el amor ha de permanecer intocable hasta que haya llegado a su cumbre, a la plenitud del gozo.

En el mismo orden del conjuro las *hijas de Jerusalén* aparecen en dos ocasiones más en la trama del *Cantar*:

Yo os conjuro,
hijas de Jerusalén,
si encontráis a mi amado,
¿qué le habéis de decir?
que estoy enferma de amor.⁴⁷

Os conjuro, hijas de Jerusalén,
que no despertéis ni desveléis,
a mi amada hasta que quiera.⁴⁸

La primera mención pertenece al cuarto poema del *Cantar* que narra hechos ocurridos en la noche cuando la amada se dispone a dormir en su alcoba y el amado llama a su puerta y, mientras ella se levanta para abrir, él ha desaparecido. La amada sale en su búsqueda, pero los centinelas de la ciudad la detienen y la maltratan.⁴⁹ Ella apela a su propia feminidad para encontrar un apoyo que le permita recuperar a su amado. Entonces aparecen nuevamente las *hijas de Jerusalén* como imágenes poéticas intermedias entre la amada y el amado.⁵⁰ Es posible que en esta situación las *hijas de Jerusalén* estén configuradas a partir de

⁴⁵ Estas apreciaciones se pueden confirmar en otros pasajes bíblicos, como Pr 5, 19 y He 9, 36, donde la esposa de la juventud era llamada “cierva amable, graciosa gacela”.

⁴⁶ Ct 5, 2.

⁴⁷ Ct 5, 8.

⁴⁸ Ct 8, 4.

⁴⁹ Ct 5, 1-7.

⁵⁰ Krinetzki, *Kommetar...*, p. 173.

algún recuerdo de la amada (como en *Cantar* 1, 5) ya que no es plausible contemplar junto a unos guardias hostiles un delicado grupo de mujeres a determinadas horas de la noche. Con la imagen de las *hijas de Jerusalén* la amada se habla a sí misma,⁵¹ para concienciarse y formular claramente lo que lleva en su corazón: su enfermedad de amor. A ellas se dirige en forma de conjuro, para indicar la importancia de su búsqueda y hacerlas depositarias de un mensaje para su amado. Aunque, en este caso, las frases dependientes del verbo *conjurar* pueden revestir diversos matices, el deseo de la amada parece claro: encontrar a su amado del que está locamente enamorada.⁵² Por su parte, las *hijas de Jerusalén* tratan de responder al conjuro a través de un interrogatorio que facilite el reconocimiento del amado:

¿Qué distingue a tu amado de los otros,
tú, la más bella de las mujeres?
¿Qué distingue a tu amado de los otros,
para que así nos conjures?⁵³

Al examinar el hilo narrativo del *Cantar* se observa que estas preguntas formuladas por el coro de las *hijas de Jerusalén* son innecesarias, porque ellas ya conocen al amado del cual parecen estar enamoradas⁵⁴ y, como se verá, también le han embellecido con sus *bordados de amor* el interior de su tálamo.⁵⁵ Estos detalles confirman una vez más que las *hijas de Jerusalén* no se pueden considerar figuras reales; de serlo, sus intervenciones en la narración resultarían extrañas y difíciles de explicar.⁵⁶

La segunda mención pertenece al quinto y último poema del *Cantar*. Como en ocasiones anteriores,⁵⁷ una vez la pareja ha alcanzado el éxtasis del amor en el

⁵¹ También en el *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz la amada, en circunstancias parecidas, pregunta a los *bosques y espesuras* si el amado ha pasado por ellos y responden que lo hizo *mil gracias derramando*; no se trata de una respuesta real, sino de expresar lo que siente la amada.

⁵² Luzarraga, *Cantar... Sendas...*, p. 434.

⁵³ Ct 5, 9.

⁵⁴ Ct 1, 3.

⁵⁵ Ct 3, 10.

⁵⁶ Luzarraga, *Cantar... Sendas...*, p. 94.

⁵⁷ Ct 2, 7; 3, 5

misterio de su intimidad, la amada duerme en brazos del amado; y éste cierra la escena con un intenso conjuro a las *hijas de Jerusalén* para que no interrumpen el sueño amoroso de su amada.⁵⁸ En este conjuro se puede advertir una cierta premura del amado a la hora de formular su contenido en cuanto que suprime la invocación *por las gacelas y las ciervas del campo*, habitual en los conjuros de *Cantar* 2, 7 y 3, 5. Con este conjuro terminan los poemas centrales del *Cantar* y es significativo que las *hijas de Jerusalén*, así como aparecen para abrir la narración en el primer poema,⁵⁹ también aparecen para cerrarla.

Otra mención importante de las *hijas de Jerusalén* se encuentra en el tercer poema del *Cantar*:

El rey Salomón
se ha hecho un palanquín
con madera del Líbano:
de plata sus columnas,
su apoyo, de oro;
de púrpura su asiento;
su centro, tapizado de amor
por las hijas de Jerusalén⁶⁰

No se ha podido establecer con exactitud el sentido de la palabra hebrea *`appyrôn*, que designa el artefacto construido por el amado salomónico; sin embargo, por la descripción de los elementos artísticos que lo componen, no hay duda de que se trata de un mueble (trono, sofá, canapé) que tiene connotaciones nupciales semejantes a las del tálamo. En este caso, reviste especial interés el *tapizado de amor* que decora el centro del respaldo del mueble, porque ha sido bordado por las *hijas de Jerusalén*.⁶¹ El tapiz es un diseño en el que estarían dibujadas escenas alusivas al amor esponsal en cuya urdimbre está el *centro* de la existencia de la pareja. Esta labor en manos de las *hijas de Jerusalén* pone de

⁵⁸ Luzarraga, *Cantar... Sendas...*, p. 561.

⁵⁹ Ct 1, 5

⁶⁰ Ct 3, 9-10

⁶¹ La habilidad de las *hijas de Jerusalén* para bordar y tejer se podría comparar con la de las *ninfas* en Homero, Virgilio y Garcilaso, donde estas diosas aparecen ocupadas en oficios semejantes.

relieve que el amor son los hilos de una vida bordada desde el centro de la personalidad⁶² cuyo resultado es la unión de los amantes en lo más íntimo de su relación. Por tanto, este *centro de amor* tejido por las *hijas de Jerusalén* constituye una llamada perenne a vivir la experiencia sublime del amor humano como un impulso liberador⁶³ que supera toda perturbación, incluida la barrera de la muerte. Las *hijas de Jerusalén* forjan con su *bordado* un testimonio veraz de estas bondades del amor en la pareja del *Cantar*.

Inmediatamente después hay un giro inesperado en la denominación del grupo hasta ahora conocido como *hijas de Jerusalén*:

Salid a contemplar,
hijas de Sión,
al rey Salomón,
con la diadema con que su madre lo coronó
el día de su boda, gozo de su corazón.⁶⁴

Es probable que *hijas de Sión*⁶⁵ sea una variante poética para designar el mismo grupo de *hijas de Jerusalén*; sin embargo, no se puede pasar inadvertido el cambio de identidad de este grupo. Las *hijas de Sión* literalmente son las nativas de Sión,⁶⁶ la colina primitiva en la que más tarde se fundó Jerusalén. En tiempos de Salomón las murallas de la colina se extendieron y Sión, originariamente una pequeña ciudadela,⁶⁷ pasó a identificarse con la gran Jerusalén.⁶⁸

En la tradición bíblica Sión es considerada la ciudad de David,⁶⁹ y representa la *tienda* de Yahvé,⁷⁰ el lugar de su reinado, donde se le puede adorar y contemplar,⁷¹ y el sitio de consagración del rey mesiánico.⁷² En efecto, “a Sión

⁶² Os 11, 4.

⁶³ Morla, *Poemas de amor...*, p. 197.

⁶⁴ Ct 3, 11.

⁶⁵ A diferencia de *hijas de Jerusalén* cuya mención sólo aparece en el *Cantar* —y en una cita del Nuevo Testamento que más adelante se comentará—, el uso de *hijas de Sión* es habitual, especialmente en el profeta Isaías, para referirse a las mujeres de Jerusalén (Is 3, 16 ss; 4, 4).

⁶⁶ Sal 87, 5.

⁶⁷ 1Cro 11, 5.

⁶⁸ Is 24, 23.

⁶⁹ 1Re 8, 1.

⁷⁰ Is 4, 5.

⁷¹ Sal 84, 8.

⁷² Sal 2, 6

se le puede atribuir en general un matiz más espiritual y religioso, más elitista y cortesano que el que implicaría la referencia al territorio más amplio de Jerusalén”.⁷³ Por eso en *hijas de Sión* se podría ver una élite de mujeres jerosolimitanas que, con todo el esplendor de su nobleza y religiosidad, conforman el cortejo nupcial de la pareja. En estos versos del *Cantar* ellas están invitadas a *contemplar* al amado y, a la vez, como *hijas de Jerusalén*, concretan y actualizan a la amada en su dimensión contemplativa que procede del amor. Así, las *hijas de Sión* serían un elemento simbólico cuya función es la de representar la intensidad del sentimiento que se experimenta ante la realidad del amado visto como objeto de contemplación en cuanto *unido nupcialmente* a su amada.⁷⁴

1.2. Las hijas de Jerusalén en el Nuevo Testamento

La difícil situación de la mujer judía en tiempos de Jesús es el marco fundamental para contextualizar la referencia directa o latente a las *hijas de Jerusalén* en el corpus neotestamentario. Como consecuencia de una mentalidad patriarcal, el judaísmo del tiempo de Jesús tenía en poca consideración a la mujer y le limitaba las posibilidades de mantener contactos sociales y de ejercer sus derechos religiosos;⁷⁵ desde su niñez, “estaba sometida a la plena jurisdicción del padre, y después, a la de su marido; padre y marido tenían que ratificar, al menos tácitamente, los votos matrimoniales por ella, así como invalidarlos cuando quisieran”.⁷⁶

Jesús reaccionó contra este excesivo panorama de marginación de las mujeres de su entorno “e introdujo cambios significativos en su comportamiento personal hacia ellas”;⁷⁷ entre otras cosas, las curó de sus enfermedades, las

⁷³ Luzarraga, *Cantar... Sendas...*, p. 336.

⁷⁴ Ravasi, *Il Cantico...*, p. 327 ss.

⁷⁵ Joachim Jeremías, *Jerusalén en los tiempos de Jesús. Estudio económico y social del mundo del Nuevo Testamento*, trad. de José Luis Ballines, Madrid, Cristiandad, 1980, p. 387.

⁷⁶ María Vivas, “La misión de las mujeres en la Biblia”. En *Theologica Xaveriana*, 144, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2002, p. 684.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 685.

consoló en sus angustias, las defendió ante la injusticia del radicalismo religioso⁷⁸ y permitió su participación activa en el grupo de sus seguidores.⁷⁹

Ninguno de los evangelistas aboga tanto por la importancia de la mujer en torno a la figura de Jesús como san Lucas. Gran parte del material narrativo que compone este evangelio refiere el estilo de vida alternativo e independiente de un grupo de mujeres que seguía al maestro de Galilea. Desde la Anunciación del ángel a María⁸⁰ hasta el día de la Resurrección,⁸¹ las mujeres aparecen vinculadas a la vida y misión de Jesús.

La referencia explícita a las *hijas de Jerusalén* se encuentra en un pasaje que pertenece al género literario de *relato de la Pasión*.⁸² Cuando Jesús iba con la cruz a cuestas camino del Calvario

le seguía una gran multitud del pueblo y mujeres que se dolían y se lamentaban por él. Jesús se volvió a ellas y les dijo: *Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí; llorad más bien por vosotras y por vuestros hijos*.⁸³

Es sorprendente la inclusión de las mujeres en esta *gran multitud* cuando a dichas manifestaciones públicas sólo podían asistir los hombres. En todo caso, la solidaridad que muestran con Jesús en este momento dramático de su vida es una prueba más del afecto y la cercanía que ellas le tienen. “A Lucas le agrada decir que Jesús se *vuelve hacia* sus interlocutores antes de dirigirles la palabra. Aquí recurre a una frase de forma quiástica que subraya la oposición del *yo* y del *vosotros*: A (No) (lloréis) – B (por mí) – B₁ (mas por vosotras) A₁ (y llorad por vuestros hijos”.⁸⁴ Esta recomendación de Jesús tiene una negación imperativa semejante a aquella del *Cantar* cuando las *hijas de Jerusalén* son conjuradas para *no despertar ni desvelar al amor hasta que quiera*. Por otra parte, se podría establecer un contraste entre las *hijas de Jerusalén* que salen al encuentro del rey

⁷⁸ Jn 8, 1-12.

⁷⁹ Lc 8, 1-3.

⁸⁰ Lc 1, 26 ss.

⁸¹ Lc 24, 1-11.

⁸² François Bovon, *El evangelio según san Lucas* IV, Lc 19, 28-24, 53, trad. de Antonio Piñero, Salamanca, Sígueme, 2010, p. 511.

⁸³ Lc 23, 27-28.

⁸⁴ Bovon, *El evangelio... Lucas...*, p. 518.

mesiánico coronado de espinas⁸⁵ y las *hijas de Sión* del *Cantar* que también salen a contemplar el paso del amado que, como un rey, lleva ceñida su corona nupcial. En ambos casos, existe una referencia al amor sublime como razón fundamental para que los protagonistas vayan coronados.

Es muy probable que el autor del material lucano conociera la tradición bíblica de las expresiones *hija de Jerusalén* o *hija de Sión* utilizadas por los profetas para designar colectivamente a la *multitud* del pueblo de Israel⁸⁶ y a los habitantes de Jerusalén⁸⁷ y tampoco se puede descartar que tomara en consideración estas mismas expresiones en plural que sólo aparecen en el contexto nupcial de los poemas del *Cantar*.⁸⁸

Otro texto donde se podría encontrar alguna referencia latente a las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* sería en la *parábola de las diez vírgenes*:

Entonces el Reino de los Cielos será semejante a diez vírgenes, que, con su lámpara en la mano, salieron al encuentro del novio. Cinco de ellas eran necias y cinco prudentes. Las necias, en efecto, al tomar sus lámparas, no se provieron de aceite; las prudentes, en cambio, junto con sus lámparas tomaron aceite en las alcuas. Como el novio tardaba, se adormilaron todas y se durmieron. Mas a media noche se oyó un grito: ¡Ya está aquí el novio! ¡Salid a su encuentro! Entonces aquellas vírgenes se levantaron y arreglaron sus lámparas. Y las necias dijeron a las prudentes: Dadnos de vuestro aceite que nuestras lámparas se apagan. Pero las prudentes replicaron: No, no sea que no alcance para nosotras y para vosotras; es mejor que vayáis donde los vendedores y os lo compréis. Mientras iban a comprarlo llegó el novio, y las que estaban preparadas entraron con él al banquete de boda, y se cerró la puerta. Más tarde llegaron las otras vírgenes y dijeron: ¡Señor, señor, ábrenos! Pero él respondió: ¡en verdad os digo que no os conozco!⁸⁹

Esta parábola, única en el corpus evangélico, “ofrece una proporción equilibrada y relativamente alta de vocablos propios (*hapax legomena*) que pertenecen al estilo

⁸⁵ Jn 19, 2.

⁸⁶ Bovon, *El evangelio... Lucas...*, p. 520.

⁸⁷ Is 37, 22; Sof 3, 14.

⁸⁸ Bovon, *El evangelio... Lucas...*, p. 520.

⁸⁹ Mt 25, 1-13.

redaccional del evangelista Mateo quien, al parecer, fue el primero en ponerla por escrito”.⁹⁰ El acercamiento literario a la parábola permite reconocer en su contenido un relato previo de la tradición oral cuyo imaginario estaría enriquecido por las costumbres nupciales de la época.

Aunque en la parábola no se habla de la novia ni del cortejo de sus compañeras,⁹¹ como situación más probable cabe suponer que, en una boda de la época, “el novio antes de la fiesta nupcial, que tenía lugar en su casa, iba por la novia a la casa de sus padres. Las muchachas salían de la casa de la novia para saludar al novio en la calle y acompañaban luego con sus antorchas la litera de la novia hasta la casa del novio”.⁹²

Las diez vírgenes de la parábola, a semejanza de las *hijas de Jerusalén* del *Cantar*, son las compañeras de la novia; “ellas se encuentran sin duda en casa de la novia y, cuando es anunciado el novio, preparan sus antorchas para encenderlas”.⁹³ Así como las *hijas de Sión* del *Cantar* son invitadas a salir al encuentro del amado y a formar parte de su cortejo, también las *diez vírgenes*, protagonistas de la parábola, son llamadas a un acto semejante: *¡Ya está aquí el novio! ¡Salid a su encuentro!* Es entonces cuando salta a la vista la necesidad de unas al no tener aceite para sus lámparas y la prudencia de otras al estar preparadas con su lumbre para acompañar el cortejo nupcial.

Esta división de las vírgenes en dos grupos suscita una tensión entre el *adentro* y el *afuera* de la fiesta de bodas a la que *todas* estaban invitadas. Es la misma tensión que genera el conjuro de las *hijas de Jerusalén* en el *Cantar* donde también existe un *adentro* colmado de alegría nupcial en la intimidad de la pareja y un *afuera* poblado de voces y *golpes en la puerta* que perturban la paz de los amantes. En el estribillo final de la parábola también el novio preserva la intimidad

⁹⁰ Ulrich Luz, *El evangelio según san Mateo*, vol. III, trad. de Manuel Olasagasti, Salamanca, Sígueme, 2003, p. 602.

⁹¹ Según Ulrich Luz, la omisión de estos detalles en el relato podría deberse a que los oyentes originales ya estaban familiarizados con tales costumbres nupciales y, por tanto, el autor de la parábola se limita a lo más esencial para garantizar la eficacia del desenlace.

⁹² Luz, *El evangelio según san Mateo*, p. 603.

⁹³ *Ibíd.*, p. 607.

de la fiesta de bodas y prohíbe la entrada a las vírgenes necias que llegaron demasiado tarde.

El simbolismo nupcial del amor de Dios para con su pueblo representado alegóricamente en la pareja de amantes del *Cantar*, también adquiere un significado especial en la reflexión teológica de san Pablo cuando presenta el matrimonio como sacramento del amor de Jesucristo a la Iglesia:

Maridos, amad a vuestras mujeres como Cristo amó a la Iglesia y se entregó a sí mismo por ella, para santificarla y purificarla mediante el baño del agua, en virtud de la palabra, y presentársela resplandeciente a sí mismo, sin que tenga mancha ni arruga ni cosa parecida, sino que sea santa e inmaculada. Así deben amar los maridos a sus mujeres como a sus propios cuerpos. El que ama a su mujer se ama a sí mismo.⁹⁴

En primer lugar, estas palabras se remontan a los albores de la creación, cuando el jardín del amor florece por primera vez en la vida humana y, atraído por el vigor de ese misterio, “el hombre dejará a su padre y a su madre y se unirá a su mujer, y los dos se harán una sola carne”.⁹⁵ En segundo lugar, san Pablo actualiza la intimidad matrimonial anunciada en el *Génesis* mediante la exaltación del cuerpo humano en su perenne masculinidad y feminidad que, a semejanza de la pareja del *Cantar*, se funden con el fuego de un amor que el mismo apóstol define como “paciente, amable, desinteresado, que todo lo excusa, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta y es eterno”.⁹⁶ Por tanto, la teología paulina acerca del matrimonio apela al *principio* en donde la creación con toda su belleza y encanto es *testigo* y partícipe, como las *hijas de Jerusalén* en el *Cantar*, del amor que une a la pareja humana en un eterno abrazo de emociones y sentimientos.⁹⁷

El recorrido bíblico de este simbolismo nupcial del amor de Dios por su pueblo llega a la plenitud en el libro del *Apocalipsis* con la visión del *banquete de*

⁹⁴ Ef 5, 25-27.

⁹⁵ Gn 2, 24.

⁹⁶ 1Co 13, 4-8.

⁹⁷ No hay que recordar que los amantes del *Cantar* se visten y se elogian con imágenes tomadas de la belleza y el encanto de la creación, y en este sentido —como se verá más adelante— la interpretación rabínica ha visto en algunos poemas del *Cantar* una relectura de los primeros capítulos del libro del *Génesis*.

bodas del Cordero,⁹⁸ cuyo fundamento son las mismas palabras de Jesús cuando compara la *era de la salvación* con unas bodas y con un banquete nupcial donde él representa al Esposo y los elegidos a la Esposa.⁹⁹ Esta comparación tiene continuidad en las cartas de san Pablo: “Os tengo desposados con un solo esposo para presentaros cual casta virgen a Cristo”.¹⁰⁰ Por tanto, la comunidad cristiana es la Iglesia desposada con Cristo¹⁰¹ y el tiempo de ese noviazgo culmina con la celebración de las bodas del Cordero:

¡Aleluya! Porque ha establecido su reinado el Señor, nuestro Dios Todopoderoso. Alegrémonos y regocijémonos y démosle gloria, porque han llegado las bodas del Cordero, y su Esposa se ha engalanado y se le ha concedido vestirse de lino deslumbrante de blancura [...] Dichosos los invitados al banquete de bodas del Cordero.¹⁰²

El *banquete de bodas del Cordero* es el símbolo de los bienes mesiánicos alcanzados por la victoria del amor de Cristo sobre el mal y la muerte. La Iglesia es la Esposa que, al ser adquirida y purificada por la sangre del Cordero, aparece resplandeciente ante Cristo, su prometido, para celebrar el casamiento. Los invitados al *banquete de bodas* son todos aquellos que, como las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* o las *diez vírgenes* de la parábola, han permanecido cercanos a los novios como testigos de su amor.

Con la celebración del *banquete de bodas* el drama del Apocalipsis se acerca a su fin y el vidente contempla el triunfo definitivo del Amor divino que sobrepasa todo lo terreno: “Luego vi un cielo nuevo y una tierra nueva [...] Y vi la ciudad santa, la Nueva Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios, engalanada como una novia ataviada para su esposo”.¹⁰³

⁹⁸ En la teología del Nuevo Testamento, Cristo es el Cordero que ha sido degollado y con su sangre ha pagado el precio de su esposa, la Iglesia (Ap 5, 9 ss).

⁹⁹ Mt 22, 1-14; 25, 1-13; Mc 2, 19; Jn 3, 29.

¹⁰⁰ 2Co 11, 2.

¹⁰¹ En el judaísmo tardío, la mujer que contraía esponsales adquiría los mismos derechos y obligaciones de una mujer casada, aunque permaneciera bajo el cuidado paterno hasta el momento de trasladarse a la casa de su esposo para celebrar la boda propiamente dicha.

¹⁰² Ap 19, 7-9.

¹⁰³ Ap 21, 1-2.

El protagonismo de Jerusalén en esta última visión del *Apocalipsis* está vinculado con el poder simbólico que tiene la ciudad, en primer lugar porque desde la fe judía Jerusalén era considerada la metrópoli futura del pueblo mesiánico;¹⁰⁴ en segundo lugar, porque en ella fundó el Espíritu Santo la Iglesia cristiana¹⁰⁵ que alcanza su máxima expresión simbólica cuando es trasladada al cielo y reconocida como la novia legítima de Cristo, el Cordero:

Ven, que te voy a enseñar a la Novia, a la Esposa del Cordero. Me trasladó en espíritu a un monte grande y alto y me mostró la ciudad santa de Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios y tenía la gloria de Dios. Su resplandor era como el de una piedra preciosa, como jaspe cristalino.¹⁰⁶

Aquí el vidente describe con más detalle a la esposa del Cordero, a la Iglesia como la *Nueva Jerusalén*, la ciudad santa donde el mismo Dios vive junto con el Cordero y su pueblo.¹⁰⁷ Este es el destino definitivo de la iglesia terrenal: vivir en la intimidad del amor divino en la *Jerusalén celestial*. Mientras que ese destino se cumple, “el Espíritu y la Novia dicen: ¡Ven! Y el que oiga diga: ¡Ven! [...] ¡Ven, Señor Jesús!”¹⁰⁸ Esta llamada insistente de la novia para que venga su esposo es semejante al clamor de la amada del *Cantar* cuando pierde a su amado y, en su desespero, pide ayuda a las *hijas de Jerusalén* para encontrarlo.¹⁰⁹ Por eso “es significativo que el Nuevo Testamento se cierre con un deseo de la esposa, que anhela la constante unión con su esposo; con este mismo anhelo concluye también el *Cantar* (8,14)”.¹¹⁰ Testigos de estos deseos amorosos han sido las *hijas de Jerusalén* que ahora, en virtud de su antigua filiación y de su lealtad, pasarían a ser, las *hijas de la Nueva Jerusalén* y, como las *vírgenes prudentes*, participarán eternamente de las *bodas del Cordero*. Ellas serían, desde el punto de vista poético y teológico, el eslabón que une la secuencia *Yahvé-Jerusalén-Novia-Cristo-Iglesia*. El poder simbólico de este amor nupcial entre lo humano y lo

¹⁰⁴ Is 2, 1-5; Jer 3, 17; Sal 87.

¹⁰⁵ Hch 1, 4-8; 2.

¹⁰⁶ Ap 21, 9-11.

¹⁰⁷ Alfred Wikenhauser, *El Apocalipsis de san Juan*, Barcelona, Herder, 1969, p. 263.

¹⁰⁸ Ap 22, 17-20.

¹⁰⁹ Ct 5, 2-6, 3.

¹¹⁰ Luzarraga, *Cantar... Sendas...*, p. 110.

divino acompañado por las *hijas de Jerusalén*, funde en un abrazo a las dos tradiciones que dan origen a la cultura judeocristiana.

2. LAS HIJAS DE JERUSALÉN EN LA HERMENEUTICA JUDEOCRISTIANA: HACIA EL “MATRIMONIO ESPIRITUAL” DEL ALMA CON DIOS

La tradición judeocristiana ha considerado el *Cantar* no solamente una colección de poemas que celebran la excelencia del amor humano sino también como un *simbolismo nupcial* que convierte la relación de los dos amantes en una parábola del amor de Yahvé por su pueblo Israel.¹¹¹ Esta perspectiva simbólica afianzó la interpretación alegórica del *Cantar* en la literatura del judaísmo rabínico a partir del año 70 d.C.¹¹² y se prolongó hasta la época medieval.¹¹³

En el ámbito de la exégesis cristiana del *Cantar* también predominó el recurso de la alegoría sobre la interpretación literal. Desde principios del siglo III los comentaristas cristianos emprendieron una cuidada labor de interpretación alegórica del *Cantar* que fuera favorable a sus creencias. Este empeño cristiano motivó aún más al judaísmo rabínico que, a partir del año 70 d. C., se había dado a la tarea de recuperar el sentido del *Cantar* mediante la interpretación alegórica. El interés por el recurso alegórico tanto en el judaísmo como en el cristianismo permitió el desarrollo de interpretaciones que, por una parte, dieron lugar a una lectura alegórico-judía del *Cantar* con funciones apologéticas dentro del pueblo hebreo,¹¹⁴ y por otra, contribuyeron a la profundización del concepto cristiano de la Iglesia como esposa de Cristo que, a la vez, inspiró una visión más individual donde la Iglesia es sustituida por el alma humana que, encendida de amor, busca unirse con Cristo, su amado.

¹¹¹ Esta imagen del amor de Yahvé por su pueblo en clave nupcial ya había sido utilizada por los grandes profetas del Antiguo Testamento: Os 2; Jer 2, 2-3,1 ss; Ez 16; Is 54; 62, 1-5.

¹¹² No existen indicios de interpretaciones alegóricas del *Cantar* antes de nuestra era. La razón para ello, desde el punto de vista literario, podría ser que el mismo texto no sugiere ninguna intención alegorizante cuando narra la experiencia de amor mutuo y fiel de los protagonistas.

¹¹³ Marie-Léon Ramlot, “El Cantar del los Cantares. ‘Una llama de Yahvé’”. En *Selecciones de Teología*, 17, Barcelona, Facultad de Teología san Francisco de Borja, 1966, p. 87.

¹¹⁴ Sergio Fernández López, *El Cantar de los Cantares en el humanismo español. La tradición judía*, Universidad de Huelva, 2009, p. 47.

2.1. *Las hijas de Jerusalén en el Targum al Cantar de los Cantares*

El *Targum* es la versión aramea de un texto bíblico hebreo. En el caso del *Cantar* su correspondiente *Targum*¹¹⁵ “no traduce realmente el texto hebreo, sino que da una interpretación alegórica de él extraída mediante la aplicación de la exégesis rabínica”.¹¹⁶ A partir de la experiencia de amor de los dos protagonistas, la versión targúmica del *Cantar* describe proféticamente las etapas de la historia del pueblo de Israel desde el primer hombre hasta los tiempos mesiánicos, con especial acento en el acontecimiento del éxodo considerado por la tradición como el momento culminante de la relación entre Dios y su pueblo.¹¹⁷ Por tanto, esta versión targúmica transforma el *Cantar* en una *epopeya* de diez cantos sobre la historia de Israel y en un *epitalamio* que exalta el amor que su Dios le declara.

En el *Targum al Cantar* la figura de las *hijas de Jerusalén* podría representar el *pueblo de Israel* liberado de la esclavitud de Egipto que camina por el desierto rumbo a la tierra prometida:

Moisés, el maestro de Israel, abrió la boca y dijo así: Os conjuro Israelitas, ¡por el Dios de los Ejércitos y por los Fuertes de Israel!, hasta que no sea la voluntad de Dios y acaben de morir en el campamento toda la generación de hombres en edad militar, no intentéis entrar en la tierra de Canaán.¹¹⁸

Entonces dijo Moisés a los israelitas: Os conjuro, Congregación de Israel, ¡por el Dios de los Ejércitos y por los Fuertes de Israel!, no intentéis entrar en la tierra de los cananeos hasta que pasen cuarenta años. Entonces Dios querrá entregar a los habitantes del país en vuestro poder, cruzaréis el Jordán y el país se os someterá.¹¹⁹

La versión targúmica de estos pasajes del *Cantar* no puede ser considerada una traducción literal de los textos originales, sino una actualización tendenciosa del

¹¹⁵ El *Targum al Cantar de los Cantares* data de inicios del siglo VII d. C.

¹¹⁶ Carlos Fontela, *El Targum al Cantar de los Cantares*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, p. 23.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 22.

¹¹⁸ Fontela, Tg. Cant. 2, 7.

¹¹⁹ *Ibíd.*, 3, 5.

autor para justificar, en este caso, el retardo de la llegada del pueblo de Israel a la tierra prometida. Estos pasajes conservan la misma estructura del estribillo del *Cantar* 2, 7 y 3, 5, en donde las *hijas de Jerusalén* son destinatarias de un conjuro para preservar la intimidad del amor. En cuanto a la intencionalidad de la versión targúmica se podría intuir que el autor utilizó la figura de las *hijas de Jerusalén* para referirse a la *Congregación de Israel* que también es conjurada por Moisés para evitar la conquista del territorio cananeo antes de cuarenta años de travesía por el desierto.

Por otra parte, las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* 5, 8 podrían representar a los *profetas de Israel* en la versión targúmica:

La Congregación de Israel dijo: Os conjuro profetas. ¡Por el decreto de la palabra de Dios! si acaso se os revela nuestro amado, decidle que estoy enferma por el amor de su misericordia.¹²⁰

En el mismo ambiente de conjuro, este pasaje conserva la estructura del texto original y su intención es semejante a aquella de la amada cuando recurre a las *hijas de Jerusalén* y las conjura para encontrar a su amado. En este caso, la figura de las *hijas de Jerusalén* es sustituida por los *profetas* quienes se convierten en emisarios de la necesidad que el pueblo tiene del amor misericordioso de su Dios. En efecto, el *Targum al Cantar* compara la *Congregación de Israel* con una *esposa modesta*¹²¹ correspondida amorosamente por su Dios cuya unión definitiva tendrá lugar en la plenitud de los tiempos mesiánicos.

Por último, el conjuro de las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* 8,4 es interpretado en la versión targúmica en un contexto mesiánico:

El Rey Mesías dirá: Yo os conjuro, israelitas, ¿a qué luchar contra los habitantes del país para salir de Jerusalén?, y ¿a qué rebelaros contra los ejércitos de Gog y Magog? Esperad un poco hasta que sean destruidos los pueblos que fueron a

¹²⁰ Ibíd., 5, 8.

¹²¹ Dentro de los préstamos del léxico griego que aparecen en el *Targum al Cantar* es significativo que, en este caso, el autor haya utilizado la palabra *ninfa* (Tg. Cant. 4, 9-12; 5, 1) para designar a la *esposa modesta*.

hacer la guerra con Jerusalén y después de esto el Señor del Mundo recordará a favor vuestro los amores de los justos, y será voluntad de Dios redimiros.¹²²

Este pasaje forma parte del último canto de la versión targúmica al *Cantar* donde el Rey Mesías se revela al pueblo de Israel para su liberación definitiva. El autor reelabora la figura de las *hijas de Jerusalén* del texto original y la equipara a la *Congregación de Israel* que será redimida por la voluntad amorosa de su Dios.

2.2. Las hijas de Jerusalén en el Midrás

El *Midrás* rabínico es una reflexión que intenta hacer inteligible, útil y relevante un texto de la Escritura para una generación posterior; por lo general son historias recreadas con personajes bíblicos. El *Midrás Cantar de los Cantares Rabbá*, cuya versión definitiva data probablemente del siglo VIII d. C., es una obra exegética que “contiene una historia de amor interpretada en clave de liberación progresiva del pueblo de Israel concretada en tres momentos históricos: la salida de Egipto, el regreso del exilio en Babilonia y la liberación final del poder opresor del ‘presente’, Roma.”¹²³

En el marco de esta historia de amor midráshica las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* 1, 5 aparecen brevemente mencionadas y son interpretadas de dos maneras: primero como el gran Sanhedrín de Israel y luego como una profecía donde las *hijas de Jerusalén* harán de la ciudad una gran metrópoli hacia en la cual confluirán todos los países.¹²⁴

2.3. Las hijas de Jerusalén en la Misnah

Etimológicamente *Misnah* significa aprender y enseñar la tradición oral.¹²⁵ El término designa el corpus legal religioso que la tradición judía recopiló de manera progresiva hasta finales del siglo II d.C. y cuya última redacción se atribuye a

¹²² Tg. Cant 8, 4.

¹²³ Luis-Fernando Girón Blanc, *Midrás Cantar de los Cantares Rabbá*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 1991, p. 11.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 46.

¹²⁵ La *Misnah* engloba tres ramas de la tradición: el *midrás*, explicaciones de los textos bíblicos; las *halakot*, conjunto de formulaciones independientes de la Escritura; y las *haggadot*, que contienen el material que no pertenece a las *halakot*.

Rabbí Yehudah ha-Nasí. La *Misnah* contiene seis *libros* u *órdenes* escritos en hebreo misnaico: *Semillas (Zeraim)*; *Festividades (Mo'ed)*; *Mujeres (Nashim)*; *Daños y perjuicios (Neziqin)*; *Cosas sagradas (Qodashim)*; *Purificación (Toharot)*.¹²⁶ En los siglos siguientes, a la *Misnah* se le añadieron paulatinamente numerosos comentarios escritos en arameo y este proceso recibe el nombre de *Guemará*. La suma de la *Misnah* y la *Guemará* origina el *Talmud*, cuya versión babilónica se clausuró hacia el siglo V d. C. y marcó la ortodoxia general posterior.

La única referencia a las *hijas de Jerusalén* en la literatura talmúdica se encuentra en el orden segundo de la *Misnah* que consta de doce tratados sobre las *festividades*. El *Ta'anit* es el noveno tratado que indica “cuándo empezar a hacer las rogativas por la lluvia y cuándo empezar el ayuno y cuándo se interrumpe al empezar a caer la lluvia. El diecisiete de Tammuz, el nueve y el quince de Ab”.¹²⁷ En este contexto aparece la figura de las *hijas de Jerusalén*:

Rabán Simeón ben Gamaliel decía: No había días más alegres en Israel que el 15 del mes de Ab y el Día de la Expiación, en los que las muchachas de Jerusalén salían con vestidos blancos de préstamo a fin de que no se avergonzaran las pobres. Todos los vestidos estaban sujetos al baño de inmersión. Las muchachas de Jerusalén salían a bailar en las viñas. ¿Qué decían? “Joven, alza tus ojos y mira qué escoges. No pongas tus ojos en la belleza, sino colócalos en la familia. Engañosa es la hermosura, vana la belleza, sólo la mujer temerosa de Dios es digna de alabanza”. Decían: “Dadle el fruto del trabajo de sus manos y alábenla sus hechos en las puertas”. Del mismo modo decían: “Salid hijas de Sión a ver al rey Salomón con la diadema con que le coronó su madre el día de sus desposorios, el día de la alegría de su corazón”. *El día de sus desposorios* es la donación de la Torá. *El día de la alegría de su corazón* es la edificación del Templo. ¡Que se reconstruya pronto en nuestros días! Amén.¹²⁸

En este pasaje de la *Misnah*, las *muchachas de Jerusalén* amenizan con su baile el fin de los días de ayuno y se disponen para ser cortejadas por los jóvenes en busca de novia. Ellas consideran que la verdadera belleza se ha de buscar más

¹²⁶ Hermann Strack y Gunter Stemberger, *Introducción a la literatura talmúdica y midrásica*, trad. de Miguel Pérez Fernández, Estella (Navarra), Verbo Divino, 1996, p. 169 ss.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 172.

¹²⁸ *La Misná*, ed. de Carlos del Valle, Salamanca, Sígueme, 2011, p. 299.

allá de los sentidos y que sólo la íntima relación con la divinidad puede hacer brillar la belleza femenina en todo su esplendor. En este punto Rabán Simeón da un salto de la interpretación natural a la alegórica: “Al baile de las jerosolimitanas que buscan por novio al *príncipe azul*, se le aplica *Cantar* 3, 11 cuando las *hijas de Sión* salen a contemplar al rey Salomón en el día de sus desposorios.”¹²⁹ Rabán Simeón relee este texto con referencia a la búsqueda de la *Torah* y, de esta manera, hace una aplicación y espiritualización del concepto de la *búsqueda* sin cambiar el sentido básico del pasaje del *Cantar*.¹³⁰ En todo caso, la figura de las *hijas de Jerusalén* que aparece en la *Misnah* está vinculada con el ambiente nupcial que caracteriza los poemas del *Cantar*.

2.4. Las hijas de Jerusalén en la exégesis judía de la plena Edad Media

Durante los siglos XI y XIII la tradición rabínica fue enriquecida con numerosos comentarios alegórico-históricos al *Cantar* de los cuales sólo algunos se han conservado íntegramente hasta hoy. Uno de ellos tiene como autor a Rabí Salomón ben Isaac (1040-1105), más conocido como Rashi, cuya intención era “dar esperanza a las comunidades judías deprimidas de Francia y Alemania”.¹³¹ Rashi fue uno de los más grandes comentaristas medievales de la Biblia y el *Talmud*; en el caso del *Cantar* utilizó con gran genialidad la exégesis alegórica que ha convertido el comentario en una obra emblemática para el estudio de la interpretación judía en la Edad Media.

Contemporáneo de Rashi fue Rabí Abraham Ibn Ezra ben Meir (1089-1167), quien, según Marvin Pope, escribió un comentario al *Cantar* para ayudar a los judíos de España.¹³² Ibn Ezra presenta su comentario en tres niveles: i) cuestiones gramaticales o lexicográficas; ii) sentido literal del texto; iii) comentario

¹²⁹ Jesús Luzarraga, “El Cantar de los Cantares en el canon bíblico”. En *Gregorianum*, vol. 83/1, Roma, Pontificia Universitas Gregoriana, 2002, p. 27.

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ Marvin Pope, *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary*, New York, The Anchor Bible 7C, Doubleday, 1977, p. 103.

¹³² *Ibíd.*

midrásico donde se expone el sentido profundo del texto original.¹³³ Pero la novedad del comentario de Ibn Ezra es su explicación histórico-literaria consagrada al desarrollo de la metáfora erótica del *Cantar* mediante un bello relato protagonizado por una pareja de pastores que se declaran tiernamente su amor bajo el amparo de un paisaje campestre de incomparable belleza. “Con este comentario Ibn Ezra convierte la alegoría en una historia de amor y abre una puerta nueva no sólo a los exégetas judíos sino también a los posteriores humanistas y poetas del Renacimiento español, desde Garcilaso y Arias Montano hasta fray Luis de León y san Juan de la Cruz.”¹³⁴

El énfasis de estas dos interpretaciones del *Cantar* recae “en el repaso de la historia antigua de Israel para luego centrarse en la esperanza mesiánica alimentada por la fidelidad del pueblo de Dios a la Ley”.¹³⁵ En este ambiente aparece la figura de las *hijas de Jerusalén* como elemento esencial dentro del imaginario alegórico de los comentarios.

En el comentario de Rashi las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* 1, 5 aparecen dentro de una alegoría donde ellas representan a todas las naciones del mundo congregadas en torno a Jerusalén: “Él (el autor) llama a las naciones *hijas de Jerusalén* porque ella (Jerusalén) está destinada a convertirse en la metrópolis para todas ellas, como profetizó Ezequiel (16, 61): *Yo te las daré por hijas*, como (Jos 15,45) *Ecrón con sus hijas (aldeas)*”.¹³⁶ Este recurso alegórico es utilizado por Rashi para comentar cada una de las citas del texto original donde aparecen las *hijas de Jerusalén*, especialmente los pasajes que contienen el estribillo del conjuro en *Cantar* 2, 7; 3, 5; 5, 8 y 8, 4:

¹³³ Carlos del Valle: “El Comentario de Abraham Ibn Ezra al Cantar de los Cantares, sus análisis filológicos”. En *Revista Fortvnatae*, 22, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna, 2011, p. 330.

¹³⁴ Fernández López, *El Cantar...*, p. 47.

¹³⁵ Nelson Morales, “Historia panorámica de la interpretación judía de Cantares”. En *Kairós*, nº 26, Ciudad de Guatemala, Seminario Teológico Centro Americano, 2000, p. 53.

¹³⁶ Madeleine Taradach y Joan Ferrer, “El Comentario de Rashi al Cantar de los Cantares. Edición y traducción del Ms. 50H de la Bibliothèque de L’Alliance Isarélite Universelle de Paris”. En *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebreos (MEAH)*, sección Hebreo, 53, Universidad de Granada, 2004, p. 411.

Yo os conjuro, a vosotras, las naciones. *Por las gacelas o por las ciervas del campo*. Que vosotras seréis abandonadas y devoradas como gacelas y ciervas. *Si despertáis (odio) o despertáis al amor* que existe entre yo y mi amado, para cambiarlo o alterarlo, y me pedís que sea seducido (para ir) detrás de vosotras. (*Mientras está deseoso*). Mientras él está todavía arraigado en mi corazón y él me desea.¹³⁷

* * *

Yo os conjuro (a vosotras) las naciones, mientras yo estaba exiliada entre vosotras. *Que no despertaréis ni provocaréis* el amor de mi amado a través de la seducción o la incitación a abandonarlo y dejar de seguirle. *Hasta que quiera* (es decir) mientras su amor está deseoso de mí.¹³⁸

* * *

Yo os conjuro (a vosotras) naciones, los hombres de Nabucodonosor, que visteis a Ananías, Misael y Azarías entregarse a ellos mismos al horno llameante, y Daniel en la guarida de los leones por causa de asuntos de la oración. *Si halláis a mi amado*. En el futuro que ha de venir, en el día del juicio, cuando os será requerido que testifiquéis sobre mí.[...] *Qué le diréis*. Que testificaréis sobre mí que por causa de su amor yo he sufrido duras aflicciones entre vosotras.[...] Que vengan todos los profetas de las naciones y testifiquen sobre mí que yo he cumplido la Torah.¹³⁹

Yo os conjuro. Ahora la Asamblea de Israel dirige su habla a las naciones. A pesar que yo me lamente y me queje, mi amado me estrecha mi mano y él es mi soporte en mi exilio; por lo tanto, “yo os conjuro). *Que no despertéis ni hagáis velar*, que no os será útil.¹⁴⁰

Rashi interpreta los conjuros del *Cantar* de acuerdo a una situación particular de la historia de Israel. En todos los casos es la voz de la asamblea de Israel quien conjura a las naciones del mundo de la misma manera que lo hacen los amantes del *Cantar* con las *hijas de Jerusalén*. El primer conjuro es interpretado como una advertencia a las naciones para que con sus dioses y costumbres no perturben la intimidad del amor mutuo entre Dios y su pueblo Israel. El segundo conjuro hace

¹³⁷ Ibíd., p. 420.

¹³⁸ Ibíd., p. 426.

¹³⁹ Taradach y Ferrer, El Comentario de Rashi..., sección Hebreo, 54.

¹⁴⁰ Ibíd., p. 178.

referencia al tiempo del exilio, cuando Babilonia, con la seducción de sus dioses, intentó arrebatarse el amor de Israel por su único Dios. De igual manera, el tercer conjuro alude a los ejércitos de Nabuconodosor II que conquistaron Judá y destruyeron el templo de Jerusalén en el 586 a. C.

En este tercer conjuro se puede apreciar con detalle la genialidad del autor para interpretar el texto original del *Cantar* 5, 8: la amada es la Asamblea de Israel; las *hijas de Jerusalén* son las naciones del mundo entre las que se encuentra Babilonia; el amado es Yahvé. El comentarista recuerda los prodigios que Dios había realizado con sus fieles en tierra extranjera, como el caso del profeta Daniel en el foso de los leones; luego, con suma sutileza, insinúa la posible conversión de aquellas naciones paganas a través del verso *Si halláis a mi amado*. A partir de esta sugerencia el comentarista se remonta a los tiempos mesiánicos para solicitar a las naciones opresoras el testimonio de los sufrimientos de Israel a causa del amor que siente por su único Dios y de la confianza que, a pesar de las aflicciones, el pueblo deposita en el constante auxilio de su mano amorosa tal como se describe en la interpretación del cuarto conjuro. De esta manera, Rashi condensa magistralmente en su interpretación de los conjuros del *Cantar* el pasado, el presente y el futuro de la relación amorosa entre Dios y su pueblo.

En segundo lugar, está el comentario al *Cantar* de Abraham Ibn Ezra,¹⁴¹ quien en el prólogo advierte que se trata de un escrito de alto valor alegórico donde la *Congregación de Israel* es comparada con una novia y Dios es considerado su amante.¹⁴² En este ámbito aparecen las *hijas de Jerusalén*, cuya figura tiene un significado único, válido para todas las menciones a lo largo del comentario:

Has de saber que las jóvenes jerosolimitanas introdujeron confusión al referirse a muchos, dado que es la Congregación de Israel la que habla en el sentido de las

¹⁴¹ Del Comentario al *Cantar* de Abraham Ibn Ezra hay dos versiones; la primera data del año 1140, probablemente escrita en Italia, y la segunda de 1156, escrita en Francia.

¹⁴² Abraham Ibn Ezra, "Perus Sir hasirim leharabi Abraham ben Ezra". En *Abraham Ibn Ezra's Commentary on the Canticles after the first recension*, ed. de Henry J. Mathews, London, Trübner and Co, 1874, p. 9.

hijas de Jerusalén. Hay quienes dicen que hay dos (Jerusalén), una en el cielo y otra en la tierra inferior y se corresponden una a otra. El sentido de *hijas de Jerusalén* son los ángeles de lo alto. Hay otros que afirman que son las naciones del mundo, en el sentido de *te las entregué como hijas* (Ez 16, 6). Lo correcto a mis ojos es que la alegoría se refiere a una mujer que habla consigo misma y responde a sus palabras, como si hablara con sus pensamientos y éstos son las *hijas de Jerusalén*.¹⁴³

Ibn Ezra toma en consideración las diferentes interpretaciones de las *hijas de Jerusalén* conocidas hasta el momento y, en virtud de la doble concepción de la Ciudad Santa (terrestre y celeste) predicada por el cristianismo, el autor agrega un nuevo sentido a las *hijas de Jerusalén* cuando dice que ellas son *los ángeles de lo alto*. Esta interpretación es coherente con aquella que se puede deducir de la visión de la *Nueva Jerusalén* del *Apocalipsis*: si en la ciudad terrestre habitaban las *hijas de Jerusalén*, por analogía se puede pensar que también tendrían un lugar en la ciudad celestial. Al parecer Ibn Ezra llegó a esta conclusión y por tal motivo consideró a las *hijas de Jerusalén* una alegoría de los ángeles del cielo. Pero la interpretación más profunda de las *hijas de Jerusalén* que ha sobrevivido a los siglos y ha ocupado un lugar importante en la exégesis actual es la que Ibn Ezra expone aquí: “Lo correcto a mis ojos es que la alegoría se refiere a una mujer que habla consigo misma y responde a sus palabras, como si hablara con sus pensamientos y éstos son las *hijas de Jerusalén*”.¹⁴⁴ De esta manera Ibn Ezra abrió un camino para interpretar las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* no como personajes reales sino como un recurso poético que ayuda a revelar el misterio de la intimidad del amor que sostiene a la pareja de amantes.

2.5. Las hijas de Jerusalén en la exégesis de los padres de la Iglesia

El sentido alegórico aplicado al *Cantar* por el judaísmo rabínico también penetró en la hermenéutica cristiana. La literatura patrística y medieval confirió al imaginario amoroso del *Cantar* una interpretación alegórica, espiritual y detallada

¹⁴³ Ibíd., p. 12. La traducción al castellano de este pasaje se encuentra en Valle, *El Comentario...*, p. 335.

¹⁴⁴ Ibíd.

para favorecer la relación esponsal entre Cristo y su Iglesia. Esta visión inspiró un fecundo quehacer hermenéutico en torno al *Cantar* y entre las obras mejor acabadas está el comentario realizado por Orígenes de Alejandría:

Dicha interpretación se lleva cabo sistemáticamente en dos líneas que se entrecruzan de muchos modos, pero en conjunto permanecen bien diferenciadas. La primera está constituida por la interpretación tipológica, que Orígenes hereda de la tradición: los dos amantes son figura de Cristo y la Iglesia. La segunda, en cambio, representa una gran novedad en la interpretación del *Cantar*: Orígenes ve en el amado a Cristo pero en la amada ve al alma que tiende hacia Él.¹⁴⁵

Estas dos tradiciones interpretativas del *Cantar* —una de tono eclesiástico y la otra, de carácter individualista— influyeron en autores cristianos como Gregorio de Elvira, Gregorio de Nisa y Bernardo de Claraval. En efecto, la interpretación individualista de Orígenes tuvo una gran influencia en el desarrollo de la mística occidental hasta llegar a santa Teresa y san Juan de la Cruz.¹⁴⁶

2.5.1. Las hijas de Jerusalén en Orígenes de Alejandría

El pensamiento origeniano con respecto a la Iglesia tiene un componente platónico que le permite concebir la existencia de una Iglesia Ideal, celeste, de la que es imagen la terrestre. En efecto,

para Orígenes la Iglesia no empezó con Jesús y los apóstoles, sino que existe desde el comienzo del mundo y ha vivido siempre a la espera de Cristo. Su llegada en la carne, su unión con ella, ha significado el paso de la edad infantil (Israel y la Ley) a la edad adulta (la plenitud de la Gracia) que le hace digna de unirse con su esposo tanto tiempo esperado.¹⁴⁷

A partir de este planteamiento, la interpretación tipológica del *Cantar* ofrece un contraste entre Israel y la Iglesia cristiana; en este sentido “las *hijas de Jerusalén*

¹⁴⁵ Orígenes, *Comentario al Cantar de los Cantares*, trad. de Argimiro Velasco, Madrid, Ciudad Nueva, 1986, p. 25.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 29.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 26.

a quienes se dirige la esposa, pueden simbolizar al pueblo de Israel que no ha querido aceptar el mensaje de Cristo”.¹⁴⁸ Así interpreta Orígenes *Cantar* 1, 5:

Las *hijas de Jerusalén* son las almas que, gracias a la elección de sus padres, se dicen queridísimas, cierto, pero enemigas por causa del Evangelio: son las hijas de la ciudad terrena de Jerusalén. Estas, cuando ven a la Iglesia de los gentiles la desprecian y la ennegrecen de ultrajes por la carencia de nobleza en su linaje. Entonces la esposa, al darse cuenta de que esto es lo que le echan en cara las hijas del pueblo anterior, les dice: *Negra soy, hijas de Jerusalén pero tengo conmigo mi propia belleza* porque en mí está aquella primera creación que en mí se hizo imagen de Dios, y ahora, al acercarme al Verbo de Dios, he recibido mi belleza. Soy negra pero hermosa por la penitencia y por la fe, pues en mí he acogido al hijo de Dios, primogénito de toda criatura y además resplandor de su gloria e impronta de su esencia: y me volví hermosa.¹⁴⁹

El tono doctrinal de este modelo de interpretación resalta las virtudes de Cristo como esposo y la urgente necesidad de unirse a Él por medio de la Iglesia para alcanzar la salvación.

Pero el acercamiento de mayor profundidad de Orígenes al texto del *Cantar* lo realiza a través del modelo de interpretación psicológica o individualista centrada en la distinción entre los *sencillos* y los *perfectos* para dar a entender que “cada cristiano, cualquiera que sea su condición, debe sentir el empeño de progresar cada vez más para unirse aún más y mejor a Cristo: cada cristiano debe ser como la Esposa del *Cantar*”.¹⁵⁰ El discurso origeniano que describe la travesía del creyente hacia la unión plena con Cristo está invadido “por un auténtico entusiasmo que se concreta en aperturas místicas de gran sugestión y que tanto éxito tendrían en la posteridad: baste pensar en los temas de los sentidos espirituales, de la herida de amor, y en el tema esencial de toda la obra, el de los *desposorios místicos*”.¹⁵¹

¹⁴⁸ Ibíd.

¹⁴⁹ Ibíd., p. 110.

¹⁵⁰ Ibíd.

¹⁵¹ Ibíd., p. 27.

Según Orígenes, el amor es la causa principal de su comentario al *Cantar*; y expone algunas consideraciones al respecto. En primer lugar reconoce el esfuerzo de los griegos por “poner de manifiesto que no existe más fuerza del amor que aquella que puede conducir al alma desde la tierra hasta la cumbre excelsa del cielo, y que no es posible llegar a la suma felicidad si no media la provocación del deseo amoroso”.¹⁵² En segundo lugar, Orígenes sigue muy de cerca la enseñanza del apóstol Pablo cuando dice que las realidades invisibles se conocen a partir de las visibles. De acuerdo a esta afirmación, tan afín al platonismo, Orígenes concibe las realidades sensibles y corporales como reflejo de las espirituales; tal concepción la aplica también al amor: “El amor sensible es imagen del amor espiritual y el *Cantar* está constituido por coloquios místicos que se valen de las realidades sensibles para hablar de las espirituales”.¹⁵³

Por tanto, Orígenes distingue el amor sensible del amor espiritual, pero no los contrapone, sino que el uno refiere al otro; no obstante, deja claro que el espiritual es superior al sensible y que el verdadero amor es el que ama lo incorruptible, cuyo origen y término es Dios.¹⁵⁴ Esta enseñanza del amor espiritual está vinculada a la concepción paulina del hombre exterior y del hombre interior¹⁵⁵ y el tipo de amor que atribuye a cada uno: *carnal o terrenal* y *espiritual o celestial*, respectivamente.

A partir de estas ideas, Orígenes desarrolla una teoría cristianizada del amor que le permite fundamentar el tema de los desposorios místicos del alma con Dios: “El alma humana es movida por el amor y deseo celestes cuando, examinadas a fondo la belleza y la gloria del Verbo de Dios, se enamora de su aspecto y recibe de él como una saeta y una herida de amor”.¹⁵⁶ En este punto

¹⁵² Ibíd., p. 36. En esta consideración se pueden encontrar reminiscencias de los diálogos platónicos acerca del amor, en particular, del *Banquete* y del *Fedro*.

¹⁵³ Orígenes, *Homilías sobre el Cantar de los Cantares*, trad. de Samuel Fernández, Madrid, Ciudad Nueva, 2000, p. 16.

¹⁵⁴ Ibíd., p. 17.

¹⁵⁵ 2Cor 4, 16.

¹⁵⁶ Orígenes, *Comentario al Cantar...*, p. 43 ss.

Orígenes aclara que, en muchos pasajes, la Sagrada Escritura evita el vocablo *deseo (eros)* y pone *amor (ágape)*¹⁵⁷ en su lugar. En efecto, en el *Cantar*

está clarísimo que el vocablo *deseo* se ha sustituido por el de *amor* allí donde dice:

Yo os conjuro, hijas de Jerusalén: si encontráis a mi amado, ¿qué le anunciaréis?

¡Que estoy herida de amor!; como si dijera: se me ha clavado una saeta de *deseo*.

En consecuencia es del todo indiferente que en la Escritura se diga *amor* o *deseo*, porque, de hecho, en los dos se pone de manifiesto el mismo valor.¹⁵⁸

En este sentido se ha de entender, según Orígenes, el amor al que se hace referencia en el *Cantar*. Es un amor que, como una enfermedad, tiende a apoderarse de todo el ser humano que, en definitiva, no posee más que un modo de amar,

incluso si este amor es necesariamente ambiguo y poseedor de la dualidad fundamental del don y el deseo que no puede ser suprimida sin destruir el amor mismo: el deseo y el don, el *eros* y el *ágape*, el movimiento por el cual el amante atrae hacia sí al amado y el movimiento opuesto por el cual el amante acepta perderse para entregarse al amado.¹⁵⁹

En este contexto, los desposorios místicos, según Orígenes, serían “la cumbre de la unión amorosa entre el creyente y el Unigénito de Dios. Es necesario pasar de la letra al Espíritu de la Escritura para alcanzar la unión con el Esposo”.¹⁶⁰ La plenitud de esta unión al final de los tiempos será honrosa, divina y espiritual, “en palabras inexpresables, las que al hombre no está permitido pronunciar”.¹⁶¹

Las consideraciones acerca del amor y el matrimonio espiritual planteadas por Orígenes facilitan la interpretación psicológica o mística del *Cantar* donde la amada representa la perfección del alma que ha logrado unirse definitivamente con la divinidad, y las *hijas de Jerusalén* representan a las almas que aún son

¹⁵⁷ En la versión latina de este comentario, Rufino tradujo *deseo (eros)* como *amor, amare* y *adamare* y tradujo *amor (ágape)* como *caritas* y *diligere*. En este sentido se podría entender la canción XXXII del *Cántico Espiritual*: *Cuando tú me mirabas / su gracia en mí tus ojos imprimían; / por eso me **adamabas**, / y en eso merecían / los míos adorar lo que en ti veían*.

¹⁵⁸ Orígenes, *Comentario al Cantar...*, p. 47.

¹⁵⁹ Henri Crouzel, “Le thème du mariage mystique chez Origène et ses sources”. En *Studia Missionalia*, 26, Roma, Pontificia Universidad Gregoriana, 1977, p. 37.

¹⁶⁰ Orígenes, *Homilias...*, p. 17.

¹⁶¹ *Ibíd.*

imperfectas, pero, al sentirse estimuladas por el olor del perfume inefable y divino del amado, corren en pos de él con el deseo de unirse a la esencia de su Amor.¹⁶² Para Orígenes, el mayor regalo que Dios confiere al hombre es el eros, es decir, la capacidad de amar que, a la vez, estimula la búsqueda del camino de retorno del alma hacia Dios.

En este mismo tono Orígenes interpreta *Cantar 2, 7: Yo os conjuro, hijas de Jerusalén, por las virtudes y las fuerzas del campo: ¡Si quisierais levantar y despertar el amor hasta que quiera!* En este pasaje la esposa conjura a las *hijas de Jerusalén*

por lo que sabe que les es querido y grato a que comiencen a levantar el amor, que yace efectivamente en ellas, y al despertarlo, como si en ellas continuara dormido, y al tenerlo levantado y despierto justamente hasta que el esposo quiera, y a no obrar en cuestión de amor ni más ni menos de lo que permita la voluntad de él. Esta es, en efecto, la perfección de la esposa enamorada, que no quiere que nadie haga algo contra el pensar y el querer del que ella ama. Y para que las doncellas no obren en esto con negligencia, las conjura por las virtudes del campo, es decir, por los brotes y renuevos que hay en el campo, y por sus fuerzas, o sea, por lo que está sembrado en él.¹⁶³

Mediante esta combinación de expresiones tipológicas Orígenes plantea el argumento de la narración y luego revela los secretos psicológicos del pasaje:

Cada alma, sobre todo la que es *hija de Jerusalén*, tiene algún campo propio que le ha sido adjudicado en virtud de cierto misterioso capital de méritos por obra de Jesús. Este campo es su conducta y su vida. En este campo el alma diligente y aplicada trabaja bastante y se afana en plantar los buenos sentimientos y las virtudes del espíritu. [...] Por otra parte, hay también un campo único y común de todas las *hijas de Jerusalén* a la vez del que dice Pablo: *Sois campo de Dios (1Co 3,9)*. Por este campo común entendemos el ejercicio de la fe y del género de vida de la Iglesia. Por supuesto, cada alma que ahora se llama aquí *hija de Jerusalén*, sabedora de que tiene por madre a la Jerusalén celestial, debe contribuir con algo para cultivar este campo y desear que sea digno de la posesión celeste.¹⁶⁴

¹⁶² Orígenes, *Comentario al Cantar...*, p. 92 ss.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 224.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 225.

Según Orígenes, las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* 2, 7 representan a las almas que progresan en la virtud mediante el esfuerzo individual por educar su conducta y purificar sus sentimientos. La diligencia de las almas por alcanzar la perfección se debe reflejar en un campo común que es la Iglesia de los creyentes que, a semejanza de la Jerusalén terrestre, aspira a los bienes espirituales de la Jerusalén celestial. Las almas que son consideradas *hijas de Jerusalén* deben contribuir con su testimonio de conversión al amor de Dios para que la Iglesia terrenal pueda ascender al lugar preparado para ella en el cielo. Para lograr esta meta, las *hijas de Jerusalén (las almas)* deben despertar y levantar el amor de Cristo que duerme dentro de ellas:

debe observarse que la esposa no dijo: ¡Si quisiérais recibir al amor!, sino ¡Si quisiérais levantar al amor!, que, sí, está en vosotras, pero yace por el suelo y todavía no está en pie; y luego tampoco dice: ¡Si quisiérais encontrar!, sino: ¡Si quisiérais despertar al amor!, como si éste se encontrara dentro de ellas, ciertamente, pero tendido y dormido hasta que encuentre quien lo despierte. A este amor se refería san Pablo cuando decía: *Despiértate, tú que duermes, y tocarás a Cristo* (Ef 5,14).¹⁶⁵

De esta manera interpreta Orígenes el conjuro de las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* 2, 7. El acento recae en la acción de *despertar el amor divino* que habita en las almas desde el mismo instante en que fueron creadas. Tres son los motivos que adormecen el amor en las almas y que Orígenes alegoriza con la imperfección de las *hijas de Jerusalén*: i) que son muchas (la unidad es mejor que la pluralidad); ii) son jóvenes, por lo tanto no han llegado a la madurez; iii) son *hijas de Jerusalén*, es decir, pertenecen al pueblo de Israel según la carne.¹⁶⁶ En efecto, Orígenes interpreta el conjuro como un ruego que hace la esposa a las *hijas de Jerusalén* para que despierten el Amor que dormita en ellas y así todas puedan ser salvadas por el Esposo que, cuando está despierto, “inmediatamente

¹⁶⁵ Orígenes, *Comentario al Cantar...*, p. 226.

¹⁶⁶ Orígenes, *Homilias...*, p. 102.

se produce la calma: al punto, las enormes olas se aquietan y el ímpetu de la tempestad desaparece”.¹⁶⁷

2.5.2. Las hijas de Jerusalén en san Gregorio de Nisa

El siglo IV es considerado como la primavera de la Iglesia, cuya floración demostraba la vitalidad del cristianismo que, hasta la fecha, había tenido que sobreponerse a la hostilidad imperial y a las controversias teológicas y doctrinales en torno a su credo. Este ambiente suscitó una gran creatividad en el pensamiento de los padres de la Iglesia tanto en Oriente como en Occidente¹⁶⁸ y los frutos de su quehacer pastoral, teológico y espiritual conforman la llamada *edad de oro patristica* a la cual pertenece Gregorio de Nisa, el filósofo-teólogo de mayor relevancia del siglo IV de la Iglesia oriental.

Las obras de san Gregorio de Nisa, en particular los tratados de mística *Homilías sobre el Cantar de los Cantares* y la *Vida de Moisés*, fueron leídas en el orbe de la Iglesia y se constituyeron en la fuente principal para el Pseudo-Dionisio Areopagita, el maestro espiritual de Occidente desde el siglo IX al XVII. De igual manera, los tratados místicos de san Gregorio influyeron más tarde en las obras de Escoto de Eriúgena (810-877) y Guillermo de Saint Thierry (1080-1148), de manera especial en el comentario al *Cantar de los Cantares* de san Bernardo de Claraval (1090-1153).

En la interpretación del *Cantar*, san Gregorio, como sus antecesores, recurre al lenguaje alegórico y adopta la tipología psicológica utilizada por Orígenes en la cual el alma del creyente es la amada que suspira por unirse definitivamente con Cristo, su amado. En este mismo contexto Gregorio de Nisa interpreta la figura de las *hijas de Jerusalén* como representación de las almas

¹⁶⁷ Ibíd., p. 103.

¹⁶⁸ La Iglesia oriental comprendía Cesarea de Capadocia, Alejandría, Constatinopla, Antioquía y Atenas; los padres más representativos fueron Basilio, Gregorio Nacianceno, Gregorio de Nisa, Pseudo Dionisio Areopagita, Juan Crisóstomo y Jerónimo. La Iglesia occidental estaba conformada por Roma, Milán, las Galias, Hispania y el norte de África; entre los padres más representativos figuran Ambrosio, Agustín, Gregorio de Elvira, Gregorio Magno e Isidoro de Sevilla.

que siguen los consejos de la amada. El despliegue del comentario de *Cantar 1, 5* advierte:

Negra soy, pero hermosa, hijas de Jerusalén. La maestra tiene razón para empezar por lo que reclaman las almas discípulas al reflexionar sobre los bienes. Según sus promesas, las almas jóvenes están generalmente bien dispuestas a honrar por encima de toda razón humana, que ellas llaman *vino* en sentido figurado; gracia que fluye de los senos de la Palabra: *Amamos tus senos más que el vino, pues la rectitud te ha amado (Cant 1,4).* La esposa añade a sus compañeras el milagro que ha conocido para que gusten mejor la inmensa bondad del futuro esposo. Él, por amor, hace hermosa a quien Él ama.¹⁶⁹

En esta interpretación el alma del creyente aparece como amada y maestra de aquellas que todavía no han alcanzado la perfección. La amada se presenta ante las *hijas de Jerusalén* como ejemplo de todas las bondades que el amor de su amado ha obrado en ella y las exhorta a que también participen de su hermosura: “Admirad cómo su amor me ha hecho hermosa a mí, ennegrecida por el pecado. Él ha cambiado mi fealdad en su propia hermosura. Así me amó”.¹⁷⁰ Con esta invitación la amada alienta a las *hijas de Jerusalén* para que no pierdan la esperanza de ser transformadas por el esplendor de la belleza que da el amor.

Una vez que la amada (el alma) ha emprendido su marcha hacia lo sublime y consigue ver en sí misma “la dulce flecha del amor que la hiere”, entonces se siente lanzada y en reposo en los brazos de su amado y toda su existencia se transforma en un gozo nupcial imperturbable y por eso “el alma se dirige luego a las *hijas de la Jerusalén celeste*. Sus intenciones y deseos la exhortan a crecer bajo la fe de un juramento:¹⁷¹ *Os conjuro, hijas de Jerusalén, por las gacelas y ciervas del campo, que no despertéis ni inquietéis a la amada hasta que ella le plazca*”. A diferencia de algunas interpretaciones anteriores, san Gregorio explica el conjuro de *las hijas de Jerusalén* a favor de la paz que la consumación del amor ha otorgado a la amada:

¹⁶⁹ Gregorio de Nisa, *Semillas de contemplación. Homilías sobre el Cantar de los Cantares. Vida de Moisés: historia y contemplación*, Madrid, BAC, 2001, p. 26.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 27.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 60.

Aquí el alma, levantada a la altura del amor en plenitud, indica el camino de perfección a quienes la busquen (las demás almas representadas en las *hijas de Jerusalén*). No es ella quien hace juramento de mostrar a quienes la escuchan el carácter incontestable de aquello a donde ha llegado, sino que las conduce a la vida virtuosa haciéndoles presentar juramento y conservar incesantemente su amor, despierto hasta el momento en que la voluntad del amado se cumpla, es decir, cuando *todos los hombres se salven y lleguen al conocimiento de la Verdad* (1Tim. 2,4).¹⁷²

Este juramento garantiza la permanencia de las almas en el camino que conduce a la plenitud del amor. Pero este conjuro necesita de un motivo que haga inviolable la promesa hecha a las *hijas de Jerusalén*. Para tal efecto se mencionan a las gacelas y a las ciervas del campo cuya eficacia simbólica tiene para san Gregorio la siguiente explicación:

Las gacelas ven sin equivocarse; los cervatillos destruyen los animales venenosos del campo. Por tanto la amada propone a las *hijas de Jerusalén* el Sí, es decir, el fijar religiosamente la mirada en el poder de Dios y transcurrir esta vida puramente, sin vicios. Si esto se logra, el Sí establece sólidamente en ellas la realidad inmutable. Tal es el juramento, garantía de la verdad que hace *digno de alabanza a quien lo preste* (Sal 63, 12).¹⁷³

Por tanto, la amada (el alma enamorada) invita a las *hijas de Jerusalén* (las almas) a que se afiancen en la necesidad de alcanzar la perfección en la plenitud del amor del Amado (Cristo), bajo la fe del juramento¹⁷⁴, para que sus vidas se encaminen desde el campo de la Jerusalén terrenal hacia el esplendor de la ciudad celestial donde podrán imitar la pureza de los ángeles.¹⁷⁵ De este modo, las *hijas de Jerusalén* se constituyen, según san Gregorio, en discípulas del alma enamorada para alcanzar así la plenitud del amor en la hermosura del Amado.

¹⁷² Ibíd.

¹⁷³ Ibíd., p. 162.

¹⁷⁴ Michael Semeraro, *Cantico dei Cantici. L'amore non s'impromvisa*, Bologna, EDB, 2006, p. 174.

¹⁷⁵ De Nisa, *Semillas...*, p. 62.

2.5.3. *Las hijas de Jerusalén en san Gregorio de Elvira*

El comentario al *Cantar de los Cantares* de Gregorio de Elvira es el primero en lengua latina que se conoce hasta hoy. Está constituido por cinco homilías que abarcan una tercera parte del texto sagrado. La interpretación alegórica utilizada por san Gregorio de Elvira aplica la tipología eclesiástica inaugurada por Orígenes donde el esposo es Cristo y la esposa es la Iglesia.¹⁷⁶ En la teología de san Gregorio, muy acorde con la doctrina del apóstol Pablo, estos desposorios tienen lugar en la Encarnación del Verbo y de ellos surge la imagen de la Iglesia como *Cuerpo de Cristo* que luego se extiende y se multiplica en todos aquellos que por el bautismo se incorporan a Cristo y se convierten en miembros de su cuerpo, que es la Iglesia. En efecto, la cuestión fundamental del planteamiento teológico de san Gregorio consiste en la relación de la unidad (Dios) y la diversidad (los hombres) en un contexto eclesial.¹⁷⁷ En este orden, las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* son interpretadas como “figura de las nuevas multitudes de los gentiles que Cristo ha convocado recientemente; pues ellas oran al Señor y dicen: *Llévanos en pos de ti* (*Cantar* 1,4). Esto es, piden seguir las huellas de Cristo por medio de las buenas acciones y la justicia.”¹⁷⁸

El pasaje de *Cantar* 2, 7 donde las *hijas de Jerusalén* son conjuradas, es interpretado por san Gregorio a la luz de la bendición de Isaac sobre su hijo Jacob, cuyo cumplimiento no será en esta tierra sino en el reino de Dios:

Os conjuro, hijas de Jerusalén, por las virtudes y potestades del campo, no despertéis al amor hasta que quiera. Las hijas de Jerusalén son las plebes de la sinagoga, mientras que por virtudes del campo se entiende las cosechas que son los frutos de los santos; acerca de estos frutos bendijo Isaac a su hijo Jacob y le

¹⁷⁶ Daniele Gianott, “Gregorio de Elvira, interprete del Cantico dei Cantici”. En *Revista Augustinianum*, 24, Roma, Pontificia Università Lateranense: Institutum Patristicum Augustinianum, 1984, p. 433 ss.

¹⁷⁷ Francis Buckley, *Christ and the Church according to Gregory of Elvira*, Roma, Gregorian University Press, 1964, p. 133 ss.

¹⁷⁸ Gregorio de Elvira, *Comentario al Cantar de los Cantares y otros tratados exegéticos*, Madrid, Ciudad Nueva, 2000, p. 59.

dijo: *Que Dios te dé el rocío del cielo y de la fertilidad de la tierra abundancia de trigo, vino y aceite (Gn 27, 28).*¹⁷⁹

Gregorio de Elvira apela a las *hijas de Jerusalén* en un contexto pneumático, es decir, en la acción del Espíritu Santo sobre aquellos que no han abrazado la fe cristiana; por eso, define a las *hijas de Jerusalén* como *plebes de la sinagoga* que necesitan de la efusión del Espíritu para despertar en ellas el amor divino que las impulse a unirse al cuerpo de la Iglesia terrenal cuyo destino definitivo es la *Jerusalén celestial*.

2.5.4. Las hijas de Jerusalén en san Agustín de Hipona

En la prolífica obra del máximo pensador que tuvo el cristianismo occidental durante el primer milenio, se encuentra un libro titulado *Speculum* cuya intencionalidad es seleccionar pasajes de la Sagrada Escritura de total actualidad para los cristianos y de obligada observancia en virtud de la vida piadosa y las buenas costumbres: “Por eso he comenzado a componer esta obra que tengo entre manos, para reunir, con la ayuda de Dios, preceptos entresacados de los libros canónicos y agrupados para que puedan ser fácilmente observados *como en un espejo*”.¹⁸⁰

En el compendio de pasajes del *Speculum* agustiniano se encuentra, en primer lugar, una interpretación general del *Cantar*:

Pero ¿qué podemos recoger de él cuando todo él recomienda, bajo expresión figurada, el puro amor a Cristo y a la Iglesia? Sin embargo, aunque sea muy difícil de comprender, podemos, no obstante, darnos cuenta fácilmente de cuán divino es ese amor; de cómo, divinamente inspirado, debe anhelarse; y de cuánto hay que estimarlo.¹⁸¹

San Agustín reconoce la dificultad para comprender el texto del *Cantar* y admite que sólo es posible una aproximación a su contenido desde el campo de la alegoría. En efecto, la interpretación agustiniana del *Cantar* adopta la tipología

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 125.

¹⁸⁰ San Agustín, “*Speculum*”. En *Obras completas de San Agustín*, vol. XXVII, Madrid, BAC, 1991, p. 178.

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 267.

eclesiástica aplicada por Orígenes y Gregorio de Elvira en la cual se considera a la Iglesia la Esposa de Cristo. En este contexto, el *Speculum* recoge un pasaje específico del *Cantar* donde las *hijas de Jerusalén* son protagonistas:

Yo os conjuro, hijas de Jerusalén, por las gacelas y los ciervos de los campos, que no despertéis ni desveléis a mi amada hasta que ella quiera (Cant 2,7). Os conjuro, hijas de Jerusalén, a las pujanzas y fuerzas de los campos si despertáis a mi amor antes de que él lo quiera (Cant 3,5; 8,4). La Iglesia en la que estamos integrados, exhorta con estas palabras a sus hijas, es decir, así misma constituida en múltiples personas. También ella es el ubérrimo campo de Dios, cuyas pujanzas y fuerzas son enormes, y a las cuales han llegado los mártires que amaron a Cristo. ¿Hasta cuándo quiere despertar el amor de su amada mientras se halla en esta vida sino hasta cuando Él mismo nos lo enseñó con su palabra y nos lo predicó con su ejemplo, al decir: *Nadie tiene mayor amor que quien entrega su vida por sus amigos (Jn. 15,13)*? Eso es lo que significa *hasta que quiera*.¹⁸²

Según esta interpretación agustiniana las *hijas de Jerusalén* son la misma Iglesia en cuanto que ellas la constituyen; ellas son las *personas* que habitan el campo fecundo de la Iglesia y han permanecido fieles al amor de Cristo, incluso hasta el martirio, como la *herida de amor* más sublime por la causa del Amado.

2.5.5. Las hijas de Jerusalén en la exégesis cristiana de la plena Edad Media: san Bernardo de Claraval

Uno de los fenómenos trascendentales del Medioevo fue la aparición del orden monástico benedictino y su retoño más original y vigoroso: el carisma cisterciense.¹⁸³ Bernardo asumió esta nueva espiritualidad como estilo de vida y se entregó totalmente al servicio de Dios y de su comunidad monástica en los campos de Claraval hacia el año 1125. Desde allí, Bernardo expandió el carisma cisterciense a otras regiones de Europa con más de cien monasterios edificadas

¹⁸² *Ibíd.*, p. 268.

¹⁸³ Juan María de la Torre, "El carisma cisterciense y bernardiano". En *Obras completas de san Bernardo*, vol. I, Madrid, BAC, 1983, p. 3.

a fecha de su muerte. Este ritmo admirable de fundaciones hizo del Císter una orden de gran influjo en la sociedad y en la Iglesia de entonces.¹⁸⁴

Bernardo fue un poeta con visión recreadora de la realidad. Un artista con necesidad de belleza cuya armonía descubre en la contemplación de la naturaleza; pero, ante todo, Bernardo fue un monje y, por tanto, su escuela de poesía fue la Biblia que para él se trataba de algo más que un libro. Fue además un lector convencido de los padres de la Iglesia hasta llegar a ser considerado el último de ellos en virtud de su esfuerzo por renovar y hacer presente en el siglo XII la gran teología de la *edad de oro patristica*.¹⁸⁵

Dentro del ámbito cisterciense, el *Cantar* es, entre todos los libros de la Biblia, la composición que mejor configura esta forma de vida en su misma raíz en cuanto que completa a ultranza el programa de la búsqueda radical de Dios esbozado en la regla de san Benito y que alentó los primeros momentos del carisma del Císter.¹⁸⁶ El florecimiento estético de esta búsqueda de Dios tuvo lugar en los diversos comentarios cistercienses al *Cantar* entre los cuales sobresale la serie de *Sermones* que al respecto compuso san Bernardo de Claraval en continuidad con la tradición interpretativa del *Comentario* de Orígenes.¹⁸⁷

De las dos tipologías utilizadas por Orígenes, san Bernardo se inclina por la psicológica o individualista donde el Esposo y la Esposa son el Verbo y el Alma.¹⁸⁸ Bajo este modelo, el comentario bernardiano interpreta la figura las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* como las almas de los creyentes que, por el

¹⁸⁴ Francisco de Pascual, "Perfil biográfico". En *Obras completas de san Bernardo*, vol. I, p. 130.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 133 ss.

¹⁸⁶ Juan María de la Torre, "Experiencia cristiana y expresión estética de los sermones sobre el *Cantar de los Cantares*". En *Obras completas de san Bernardo*, vol. V, p. 3.

¹⁸⁷ Entre los comentarios cistercienses del *Cantar* sobre los que san Bernardo dejó bien marcada su impronta se encuentran los siguientes: la *Exposición al Cantar de los Cantares* de Guillermo de Saint Thierry (+1148); los *Sermones sobre el Cantar de Salomón* de Gilberto de Hoyland (+1172); los *Comentarios al Cantar* de Godofredo de Auxerre (+1118); *Comentario a la última parte del Cantar de los Cantares* de Juan Ford (+1214).

¹⁸⁸ San Bernardo, "Sermones sobre el Cantar de los Cantares". En *Obras completas de san Bernardo*, vol. V, p. 129.

bautismo, han adquirido *un corazón recto para amar*; sin embargo, dentro del grupo de fieles y obsequiosas se encuentran algunas que, “aunque parecen correr a la par, buscan lo suyo y no se conducen con sinceridad y sencillez; envidian la gloria singular de la esposa, espían su proceder, no para imitarla, sino para criticarla”.¹⁸⁹ Estos reproches le obligan a defenderse con esta respuesta:

Tengo tez morena pero soy hermosa, hijas de Jerusalén. Es evidente que la desacreditan y le echan en cara el color de su tez. Pero fíjate en la paciencia y bondad de la esposa. No solamente no les devuelve insulto por insulto, sino que las bendice y las llama *hijas de Jerusalén*, cuando por su maldad merecían llamarse hijas de Babilonia o de Baal, o cualquier otra cosa que se le hubiese ocurrido.¹⁹⁰

La esposa procura guardar la paz con aquellas almas que, por ignorancia y envidia, la injurian porque le preocupaba más salvarlas de sus debilidades que vengar la ofensa recibida. Por esta razón,

la esposa llama *hijas de Jerusalén* a las que debe soportar por sus malévolas habladurías. Esto es: con sus palabras suaves unge a las que murmuran, sosiega su nerviosismo y cura su envidia. Por otra parte, en cierto sentido son realmente *hijas de Jerusalén* y la esposa no las llama así falsamente. Merecen con toda razón el nombre de *hijas de Jerusalén* por los sacramentos de la Iglesia que reciben fríamente junto con las almas perfectas, por su común confesión de fe y por su esperanza en la salvación futura.¹⁹¹

En esta interpretación bernardiana de *Cantar 1, 5* se puede apreciar el papel de la esposa (el alma enamorada) como maestra ejemplar de las *hijas de Jerusalén*, especialmente de aquellas que son más proclives a la discordia, porque aún no han conocido en profundidad las bondades del amor del esposo. El deseo de la esposa es que el espíritu del amor divino pueda purificar el sentimiento de las

¹⁸⁹ Ibíd., p. 345.

¹⁹⁰ Ibíd., p. 355.

¹⁹¹ Ibíd., p. 357.

hijas de Jerusalén hasta que “a cara descubierta puedan reflejar la gloria de Dios y se puedan transformar en su imagen con resplandor creciente”.¹⁹²

Por otra parte, el conjuro de las *hijas de Jerusalén* de *Cantar 2, 7* es interpretado por san Bernardo como manifestación de la divina bondad del Verbo para con el Alma que descansa en las altas cumbres del Amor consumado:

*Hijas de Jerusalén, por los siervos y gacelas de los campos, os conjuro que no vayáis a molestar, que no despertéis a la amada hasta que ella quiera. Se lo prohíbe a las muchachas; las llama hijas de Jerusalén porque son delicadas y blandas, débiles por sus afectos tiernos y por sus obras. Pero se entregan a la esposa con la esperanza de progresar y llegar a la Jerusalén celeste. Se les prohíbe que no molesten el sueño de la esposa, que no se atrevan a despertarla, a no ser que ella lo desee.*¹⁹³

Nuevamente la figura de las *hijas de Jerusalén* representa a las almas en camino de perfección. La esposa (el alma enamorada), que ha conseguido fundirse en los brazos de su amado, es la principal motivación para aquellas almas que avanzan con la misma intención. Es significativa la descripción de las *hijas de Jerusalén* porque su aspecto *delicado, blando y débil* justifica, en cierta manera, una de las razones del conjuro: “Mientras el Esposo y la Esposa, solos, permanezcan dentro en su lecho. Gocen de sus mutuos abrazos secretos sin sentir la conmoción de los deseos carnales ni la perturbación de los sentidos. Esperen afuera las muchachas que aún no pueden vencer esas pasiones”.¹⁹⁴ Es decir, que para alcanzar el éxtasis del amor las almas deben fortalecer su carácter para dejar atrás la facultad común y habitual del pensamiento. De este modo las almas “perderían el recuerdo de las realidades presentes, se despojarían no solo de la codicia por lo inferior y corporal, sino también de las mismas imágenes, y vivirían familiarmente con la esposa que posee una pureza semejante”.¹⁹⁵ Este arrobamiento espiritual es para san Bernardo el fundamento de la contemplación sempiterna del amor a la que deben aspirar todas las almas.

¹⁹² Ibíd., p. 349.

¹⁹³ Ibíd., p. 667.

¹⁹⁴ Ibíd., p. 214.

¹⁹⁵ Ibíd., p. 671.

La permanencia del alma en dicho estado de contemplación le permite encontrar la fuente de su belleza por la cual suspira el esposo que la ama mucho más cuanto más se parece a él. “Una vez aquí, el alma ya se atreve a pensar en las bodas. Ya no le asusta su excelsitud porque le une su semejanza y le concilia el Amor.”¹⁹⁶ Por tanto, el matrimonio espiritual que san Bernardo predica en los últimos *Sermones* del comentario al *Cantar* consiste en la entrega del alma enamorada que lo deja todo para unirse al Verbo con todos sus deseos y vivir para él. Y el Verbo, dice san Bernardo, se fía de ella “porque sabe que es fiel, que todo lo desprecia por él, que cualquier cosa tiene por pérdida para ganárselo a él.”

LAS HIJAS DE JERUSALÉN EN LA HERMENÉUTICA JUDEOCRISTIANA					
EXÉGESIS JUDÍA			EXÉGESIS PATRÍSTICA		
Autores	Interpretación positiva	Interpretación negativa	Autores	Interpretación positiva	Interpretación negativa
El Targum	<p>. Las HJ representan el pueblo de Israel liberado de la esclavitud de Egipto.</p> <p>. Las HJ representan a los profetas de Israel como emisarios del amor de Dios.</p> <p>. Las HJ representan a la comunidad de Israel que será redimida por el Mesías.</p>		Orígenes	<p>. Las HJ representan a las almas que progresan en la virtud mediante el esfuerzo individual por educar su conducta y purificar sus sentimientos.</p>	<p>. Las HJ simbolizan al pueblo de Israel que no acepta el mensaje del Evangelio.</p> <p>. Representan las almas que son imperfectas.</p> <p>. Las HJ son imperfectas porque son muchas y además son jóvenes inmaduras.</p>

¹⁹⁶ Ibíd., p.1057.

El Midrash	<p>Las HJ representan el gran Sanhedrín de Israel.</p> <p>. Las HJ son las habitantes de la ciudad convertida en la gran metrópoli del futuro.</p>		Gregorio de Nisa	<p>. Las HJ son las almas que siguen los consejos de la Amada.</p> <p>. Las HJ son las discípulas del alma enamorada.</p>	
La Misnah	<p>Las HJ son doncellas bailarinas vinculadas con el ambiente nupcial.</p>		Gregorio de Elvira	<p>. Las HJ representan a las nuevas multitudes que sigue a Cristo.</p>	<p>. Las HJ son las <i>plebes de la sinagoga</i> que no han abrazado aun la fe cristiana.</p>
Rashi	<p>Las HJ representan a todas las naciones del mundo congregadas en Jerusalén.</p>		Agustín de Hipona	<p>. Las HJ representan a la Iglesia en cuanto que ellas la constituyen.</p>	
Ibn Ezra	<p>Las HJ representan a los ángeles del cielo.</p>		Bernardo de Claraval	<p>. Las HJ representan a las almas en camino de perfección.</p>	<p>. Las HJ son proclives a la discordia porque aún no conocen el amor.</p>

3. LAS HIJAS DE JERUSALÉN EN LA TRADICIÓN MÍSTICA JUDEOCRISTIANA

La aproximación al mundo de la mística implica sortear numerosas dificultades inherentes a la formidable naturaleza del tema. Cualquier intento de comprensión al respecto debe comenzar por aclarar el significado de la palabra *mística*, “sometida a usos tan variados, utilizada en contextos vitales tan diferentes, que, de entrada, cabe llamar la atención sobre su polisemia y hasta su ambigüedad”.¹⁹⁷ Por tanto, conviene establecer un significado que sea analógicamente aplicable a la diversidad de fenómenos que son considerados como místicos incluso más allá de las fronteras de lo religioso.

La palabra *mística* es la transcripción del adjetivo griego *mystikós* derivado de la raíz indoeuropea *my* que compone el verbo *myo*, que significa la acción de cerrar los ojos y la boca; de donde procede la palabra *misterio*, que designa lo que está oculto, inaccesible a la vista y de lo que no puede hablarse.¹⁹⁸ En efecto, la palabra *mystikós* se remonta a las religiones mistéricas de la Grecia antigua, en cuyas ceremonias (*tá mystiká*) el fiel (*mistes*) era iniciado (*myeisthiai*) en los grandes misterios que sostenían el culto de tales expresiones religiosas.¹⁹⁹ Pero el uso de la palabra en el sentido griego no llega directamente al mundo de otras religiones y culturas sino que tiene como eslabón imprescindible la doctrina platónica de la contemplación²⁰⁰ que influyó especialmente en el monoteísmo judío a través de Filón de Alejandría,²⁰¹ y en el cristianismo con ideas neoplatónicas defendidas por Plotino y su escuela.²⁰²

¹⁹⁷ Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Madrid, Trotta, 1999, p. 17.

¹⁹⁸ Juan Martín Velasco, *Mística y humanismo*, Madrid, PPC, 2008, p. 54.

¹⁹⁹ *Ibíd.*

²⁰⁰ Los principios de esta “espiritualidad filosófica” se encuentran referidos especialmente en *El Banquete* 201d-212a; *Fedro* 243e-257b; *La República* VII 514a-518b.

²⁰¹ Filón de Alejandría (15 a.C.-50 d.C.) es el filósofo más representativo del judaísmo helénico. Intentó conciliar los principios doctrinales del judaísmo con la filosofía griega a través del método

Esta migración del término griego a otros lenguajes para intentar definir con él la pluralidad de fenómenos inexplicables que acontecen en las zonas limítrofes de la experiencia humana, no ha sido favorable para dotar a la palabra *mística* de un significado preciso. Sin embargo, desde el campo de la analogía es posible examinar la polivalencia semántica del término y proponer una definición moderada del mismo.

En efecto, *mística* podría referirse a “experiencias interiores, inmediatas, fruitivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia superior al habitual donde se vive la *unión* del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, Dios o el Espíritu”.²⁰³ En esta perspectiva se abordan los rasgos fundamentales de la tradición mística judeocristiana²⁰⁴ y la importancia que dentro de ella pueda tener la figura de las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* de camino a las *ninfas de Judea* de san Juan de la Cruz.

alegórico heredado de la tradición exegética rabínica y del estoicismo. A pesar de que Filón fue el maestro de la alegoría resulta sorprendente que no exista ningún escrito suyo que aborde el contenido del *Cantar de los Cantares*.

²⁰² Velasco, *Mística...*, p. 55. La experiencia mística no se circunscribe sólo a la tradición judeocristiana. Por la delimitación del tema de esta investigación no es posible ampliar el discurso a la mística en las grandes religiones orientales; en todo caso, conviene señalar que en las intensas manifestaciones de vida religiosa de la India, así como en el Budismo y en el Tao también han existido experiencias místicas de sumo interés para su estudio.

²⁰³ Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 23.

²⁰⁴ Aunque la mística musulmana exceda al propósito de esta investigación, no se puede dejar de mencionar la importancia que tiene el *sufismo* “como una de las corrientes espirituales que representan en el interior del Islamismo el ideal de intenso conocimiento amoroso de Dios, de posibilidad de abismamiento en su misterio, y el método sistemático para la unión íntima con Él”. Dichas experiencias, entre otras, conforman la corriente mística *sufí* que se remonta a los primeros tiempos del Islam. Entre los más destacados representantes figuran Hasan Basri, considerado el patriarca de la mística musulmana; Bitasmi, Algazel, Djalal al Din Rumi, el mayor poeta místico en lengua persa; Ibn Arabi y Al-Gazalli (Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 233). Según algunos estudiosos de la obra de san Juan de la Cruz, entre los que sobresale Luce López-Baralt, existen concomitancias sorprendentes entre los escritos del carmelita y el imaginario *sufí* (Luce López-Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam*, Madrid, Hipérior, 1990).

3.1. Aproximación a la mística en el judaísmo: hacia el mundo de la Cábala

A partir de las investigaciones de Gershom Scholem,²⁰⁵ el estudioso más experto en la materia, se pueden hacer algunas consideraciones sobre la historia y naturaleza de la mística judía. En primer lugar, la definición de mística que mejor se acopla al fenómeno religioso judío es la que se configura desde las experiencias particulares de percepción de realidades divinas.²⁰⁶ De este modo, la mística judía se constituye en una forma de religión experiencial reflexiva que pasa por la interioridad del sujeto y por la profundidad de todo lo que existe, hasta llegar a la contemplación de la realidad divina como unidad de todas las cosas. En segundo lugar, la mística judía entendida como experiencia reflexiva suscita “una reinterpretación de los elementos fundamentales de la religión institucionalizada. En ella, el Dios de las afirmaciones dogmáticas se convierte en experiencia inédita desde la cual se replantea el camino que conduce hacia él”.²⁰⁷ En tercer lugar, la mística judía “inicialmente se presenta como experiencia del individuo, pero luego tiende a formar comunidades donde comparten actitudes hacia las fuerzas espirituales dominantes (la *Torá*) que han configurado la vida del pueblo judío desde siempre”.²⁰⁸ Toda la actividad intelectual que surgió a partir de esta actitud mística estableció, sobre todo desde los tiempos de Filón de Alejandría, un cuadro comparativo entre la mística y la filosofía griega para concluir que “los místicos comienzan donde terminan los filósofos y que, mientras la filosofía propone una interpretación alegórica de la *Torá*, la mística contiene una interpretación simbólica de la misma”.²⁰⁹

²⁰⁵ Gershom Sochlem, *Grandes tendencias de la mística judía*, Madrid, Siruela, 2000; *Conceptos básicos del judaísmo*, Madrid, Trotta, 1998.

²⁰⁶ Eliezer Schweid, *Judaism and mysticism according to Gershom Scholem. A critical analysis and programmatic discussion*, Atlanta, Scholar Press, 1985, p. 20.

²⁰⁷ Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 187.

²⁰⁸ Sochlem, *Grandes tendencias...*, p. 38 ss.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 48. Según el análisis de Scholem, “la alegoría consiste en una red de relaciones donde el significante y el significado pertenecen al mismo orden de realidad al que el pensamiento filosófico tiene acceso directo. En el símbolo, en cambio, una realidad que no tiene forma ni contorno se hace visible por medio de otra realidad que recubre su contenido con un sentido visible”. En efecto, la mística se mueve con más soltura en el ámbito de lo simbólico.

Estas consideraciones facilitan el acercamiento a los rasgos principales de la mística judía en cuya esencia “lo central del judaísmo, es decir, la unidad de Dios y el significado de su revelación en la *Torá*, es reinterpretado en una meditación que conduce a la concepción de una *esfera*, de un reino de la divinidad, subyacente al mundo de los datos sensibles y activa en todo lo que existe”.²¹⁰ Esta realidad constituye en el ámbito de la mística judía un hecho histórico fundamental: la *Cábala*.

3.1.1. El universo de la *Cábala*

La palabra *cábala* proviene de la raíz hebrea *QBL* que significa *recibir*.²¹¹ En la literatura rabínica el término es utilizado para aludir a la recepción de tradiciones hagiográficas orales de la Biblia hebrea sin que la palabra implicase connotaciones místicas.²¹² A partir del siglo X d.C., el término *cábala* es utilizado para designar la enseñanza mística judía —que se ocupaba básicamente del *Nombre divino*— y que, “por ser considerada esotérica o secreta, no fue anotada sino transmitida por vía oral de manera que cada generación de *elegidos* la recibía de la generación anterior”.²¹³ A comienzos del siglo XIII,²¹⁴ dicho contenido esotérico apareció con más frecuencia en las fuentes escritas y, de este modo, el término *cábala* pasó a significar el surgimiento de un género de escritura, principalmente en hebreo,²¹⁵ que afirmaba reflejar los antiguos contenidos secretos del judaísmo.²¹⁶ Los autores de este movimiento fueron conocidos como *cabalistas* y por la importancia de sus obras destacan Rabí Abraham Abulafia,

²¹⁰ Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 187.

²¹¹ Idel Moshé, “La *cábala*: una introducción”. En *Ensayos sobre *cábala* y misticismo judío*, Buenos Aires, Lilmod, 2006, p. 15.

²¹² Gershom Scholem, *Los orígenes de la *cábala**, vol I, Barcelona, Paidós, 2001, p. 60.

²¹³ Israel Gutwirth, *Cábala y mística judía*, Buenos Aires, Acervo Cultural, 1983, p. 15.

²¹⁴ Las formas de misticismo judío que surgieron bajo el nombre de *cábala* en la Edad Media a partir del año 1200, se gestaron, según la tradición referida por los primeros *cabalistas*, desde fechas cercanas al siglo II d. C. con Rabí Aqiba como punto de partida.

²¹⁵ Los *cabalistas* tenían la convicción de que el lenguaje, incluso en la materialidad de hebreo, era un instrumento que procedía de Dios.

²¹⁶ Moshé, *La *cábala*...*, p. 15

Rabí Itzjak Sague Nahor, Rabí Moshé ben Najman. Rabí Moshé de León (en España) y Rabí Jehuda (en Alemania).²¹⁷

La aparición de los primeros textos cabalísticos estuvo vinculada a las circunstancias históricas del judaísmo medieval, especialmente en el sur de Francia (Provenza)²¹⁸ y desde ahí se extendió, en la primera mitad del siglo XIII, a Aragón y Castilla en España donde tuvo lugar su desarrollo más clásico.²¹⁹ A finales del siglo XIV, a raíz de la expulsión de los judíos de la península Ibérica en 1492, se fundaron centros cabalísticos en el norte de África, Polonia y en el territorio de Israel, especialmente en la ciudad de Safed.²²⁰

La complejidad del proceso formativo de la cábala ha dado lugar a diversas teorías acerca de su origen en cuyos argumentos se manifiestan una variedad de corrientes de pensamiento y de sistemas especulativos. El carácter historicista de algunos estudiosos como Heinrich Graetz (+1891) defendía que la cábala surgió como reacción al racionalismo escolástico de Maimónides;²²¹ en cambio otros, como David Neumark (1959), consideran que la cábala es producto de la dialéctica interna que gobierna el desarrollo del imaginario filosófico y religioso del judaísmo.²²² En efecto, según Neumark, la cábala es una *remitologización* de las

²¹⁷ Gutwirth, *Cábala y mística...*, p. 15.

²¹⁸ Según los estudios de Gershom Scholem, entre los años 1150 y 1220 el sur de Francia fue una región con muchas tensiones culturales y religiosas. Para comprender el judaísmo extendido en esta región es necesario considerarlo contextualmente, es decir, desde la importancia de Provenza como sede de una cultura feudal y cortesana ampliamente desarrollada. En esta región floreció la poesía de los trovadores y también se acentuaron las tensiones religiosas porque en muchos círculos de Provenza no prevalecía el cristianismo católico sino la controvertida religión dualista de los *cátaros* o *albigenses* que se oponían a la jerarquía y autoridad de la Iglesia de Roma. Los judíos provenzales fueron testigos de estas agitaciones y aprovecharon para consolidar su credo con resultados muy favorables. En este ambiente se formaron comunidades judías con un alto nivel cultural fortalecido con el estudio de la *Torá* y el *Talmud*; fruto de este rico bagaje de tradiciones fue el movimiento cabalístico de Provenza; con razón se dice que la *cábala* es la “hija rara” de la *Misná* y el *Talmud* nacida en la diáspora judía.

²¹⁹ Scholem, *Los orígenes...*, vol. I, p. 29.

²²⁰ Moshé, *La cábala...*, p. 16.

²²¹ El cordobés Maimónides (1135-1204) fue el filósofo y teólogo con más prestigio del judaísmo durante la Edad Media, sobre todo por su oposición al misticismo de los cabalistas. El contenido de su obra, especialmente la *Guía de perplejos*, influyó de manera considerable en los ámbitos judíos y en los escolásticos cristianos. En cierto modo, la importancia de santo Tomás de Aquino en la tradición cristiana equivale a la de Maimónides en la tradición judía.

²²² Scholem, *Los orígenes...*, vol. I, p. 26.

ideas religiosas y filosóficas judaicas derivadas, por una parte, de las especulaciones cosmogónicas de los talmudistas y, por otra, de los planteamientos de la *merkabá*²²³ relativos al *Trono divino* que dieron origen a las doctrinas de la emanación y la angelología.²²⁴ Para Gershom Scholem, sin embargo, la cábala proviene de ciertos elementos religiosos de la tradición judía reinterpretados a partir del gnosticismo y el neoplatonismo.²²⁵

Desde la teoría de Scholem es posible descubrir que la actitud de los cabalistas frente al mundo de la ley sagrada (*Halajá*) consistía en concebir los mandamientos religiosos “como ritos secretos que ayudaban al creyente a intervenir en el drama del mundo. Esta reinterpretación de la ley sagrada reintrodujo el mito en el corazón del judaísmo”.²²⁶ Por esta razón, el mundo de las narraciones (*Aggadá*) —que constituía el reflejo de la vida y la espontaneidad de los sentimientos religiosos de los judíos durante el periodo rabínico— también fue valorado por los cabalistas dentro del espíritu esotérico que permitía situar dichas narraciones en un horizonte cósmico para penetrar así en el insondable universo de lo místico.²²⁷

Bajo tal perspectiva, “el fenómeno de la mística judía aparece en connivencia con el mundo de los mitos, sobre todo en la forma que ese mundo revistió en la *gnosis*; último avatar de la mitología”.²²⁸ En efecto, una de las dificultades que enfrentó la mística judía al tomar este camino fue el peligro de “perderse en el laberinto del mito, pero su apoyo siempre fue la tentativa de descubrir la vida escondida bajo las formas exteriores de la realidad y hacer visible el abismo en que se funda la condición simbólica de todo lo que existe.”²²⁹ A la luz de estos rasgos que caracterizan a la mística judía, es posible reconocer algunas de sus formas y corrientes más importantes.

²²³ Como se verá, la *Merkába* (carroza) es una doctrina esotérica judía basada en el primer capítulo de Ezequiel, donde se relata la visión del *trono-carroza de Dios*.

²²⁴ Scholem, *Los orígenes...*, vol. I, p. 26.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 97 ss.

²²⁶ Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 190.

²²⁷ *Ibíd.*, p. 51 ss.

²²⁸ *Ibíd.*, p. 191.

²²⁹ *Ibíd.*

La primera fase de la mística judía se prolonga desde el siglo II a.C. hasta el siglo X de la era cristiana. En este periodo se desarrollan dos especies de experiencia mística representadas a finales del siglo I d.C. por Rabí Aqiba.²³⁰ Por un lado, “está la forma moderada, es decir, la especulación teosófica que lleva al místico, mediante el estudio abnegado de la *Torá*, a los misterios de la *Torá* eterna, y le guía así a contemplar la divinidad; incluso a influir en ella”.²³¹ Por otra parte, “está la forma intensa, cuyo objetivo es alcanzar la plenitud extática del místico mediante técnicas especiales como la recitación de palabras mágicas y cantos del nombre divino”.²³² Muchos aspectos de estas dos tradiciones se consolidaron sistemáticamente en tratados místicos como el *Séfer Yetsirá* o *Libro de la Creación*²³³ que contiene un discurso cosmogónico donde Dios crea el mundo a través de 32 vías secretas de sabiduría: las 10 *sefirot* (números) y las 22 letras del alfabeto hebreo. Un segundo tratado se conoce como la *Merkabá* o mística *carro-trono* que interpreta la aparición de Dios en una carroza celeste tal como se describe en la escena del llamamiento del profeta Ezequiel (Ez 1, 15-28).²³⁴ Este tratado ofrece técnicas especiales para alcanzar la visión extática de las regiones celestes de la *Merkabá* y refiere también el itinerario del viajero místico por los siete cielos y los siete palacios, antes de llegar a la visión del *Trono de Dios*,²³⁵ ubicado en el nivel más alto.²³⁶ Ambos tratados tienen un evidente carácter gnóstico, aunque judaizado en un contexto monoteísta.²³⁷

La migración de estas doctrinas esotéricas a Europa dio lugar a la segunda fase de la mística judía conocida como el *hasidismo*, un movimiento socio-religioso que floreció entre 1150 y 1200 sobre todo en Alemania. La obra literaria

²³⁰ Rabí Aqiba (50-135) es considerado una gran autoridad en materia de tradición judía; su ingente labor en la conformación de la *Misná* y los *midrashim halájicos* le han otorgado el mérito de ser el padre del judaísmo rabínico.

²³¹ Hans Küng, *El judaísmo. Pasado, presente y futuro*, Madrid, Trotta, 2001, p. 174.

²³² *Ibíd.*

²³³ Scholem, *Los orígenes...*, vol. I, p. 44 ss. El *Séfer Yetsirá* lo leyeron los cabalistas como una especie de vademecum para la conformación de la cábala.

²³⁴ Küng, *El judaísmo...*, p. 174.

²³⁵ El *trono* representa en la religión judía lo que el *pleroma*, esfera deslumbrante de la divinidad, entre los gnósticos y herméticos.

²³⁶ Scholem, *Los orígenes...*, vol. I, p. 39.

²³⁷ Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 194.

fundamental de este movimiento es el *Séfer Hassidim* o *Libro de los piadosos* y su principal divulgador fue el piadoso Rabí Jehuda.²³⁸ Este ideal se distingue por tres cualidades: “i) la renuncia ascética de las cosas del mundo; ii) la completa serenidad de espíritu; iii) el altruismo llevado al extremo. Estos rasgos conducen al hombre a la cima del temor y el amor de Dios en completo abandono a su voluntad”.²³⁹

La tercera fase de la mística judía se desarrolló con el *movimiento cabalista* que, a partir de 1200, surgió en el sur de Francia y España. La tendencia mística de este movimiento se fortaleció con las tradiciones anteriores y alcanzó la edad de oro que ocupa el final del siglo XIII y los comienzos del XIV en España.²⁴⁰ En el cabalismo español tuvieron lugar dos corrientes: una extática, representada por Abraham Abulafia (1240) quien con su teoría mística se proponía desatar el alma de los nudos que la mantienen atada a la multiplicidad de lo mundano para que, a través de la meditación, pudiera elevarse hacia la plena unidad con Dios;²⁴¹ por otra parte, la corriente teosófica cuya doctrina se encuentra registrada en el *Séfer ha-Bair* o *Libro de la claridad*, y de manera especial, en la obra de Moisés de León²⁴² titulada *Séfer ha-Zohar* o *Libro del Esplendor*, considerada la Biblia de los místicos judíos y, por ende, la obra más importante de toda la literatura cabalística.²⁴³

El esplendor de la doctrina del *Zohar* emite destellos teosóficos que posibilitan el conocimiento de la acción de la Divinidad en sí misma y de la oportunidad que tiene el hombre de ser absorbido por ella cuando le ha sido dado

²³⁸ Según Scholem, Rabí Jehuda fue una especie de Francisco de Asís del judaísmo.

²³⁹ Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 197.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 198.

²⁴¹ Idel Moshé, *L'expérience mystique d'Abraham Aboulafia*, Paris, Cerf, 1989, p. 22-59.

²⁴² La tradición de la autoría del *Zohar* que llegó hasta finales del siglo XIII consideraba que el texto había sido obra de Simón bar Iojai, un rabino del siglo II d. C. Para justificar la desaparición de la obra a lo largo de más de diez siglos, los cabalistas crearon narraciones milagrosas para garantizar la preservación del texto hasta el momento de su reaparición. Sin embargo, la crítica histórica moderna ha demostrado el carácter medieval de la composición del *Zohar* y ha visto en Moisés de León al autor más fiable.

²⁴³ Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 201.

llegar a contemplarla.²⁴⁴ Por otra parte, el *Zohar* posee un carácter teúrgico, es decir, un arte de producir algo divino con una finalidad redentora alejada de todo egoísmo.²⁴⁵ En este sentido, la doctrina del *Zohar* ha sido considerada como una verdadera gnosis,²⁴⁶ cuyo punto central es la distinción entre dos niveles de realidad en Dios: por un lado, el *Dios escondido*, su ser íntimo que no tiene cualidades ni atributos y que es denominado *En-Soft (el Infinito)*; por otro lado, el orden de las *Sefirot*,²⁴⁷ que concierne al mundo de los atributos que representan aspectos de la naturaleza divina.²⁴⁸ En efecto, “las *Sefirot* constituyen las diez mediaciones o intermundos que forman el puente que une dos orillas separadas por un abismo: la orilla del *Infinito* indecible y la orilla del cosmos del que el universo sensible sólo es una parcela”.²⁴⁹

Desde una interpretación simbólica de la Escritura, el autor del *Zohar* enumera las diez *Sefirot* que emanan de la Divinidad y comienza por la suprema corona de Dios (*Keter*), sigue por su Sabiduría (*Jojmá*), Inteligencia (*Biná*), Gracia (*Jésed*), Fuerza (*Guevurá*), Belleza (*Tiferet*), Constancia (*Nétzaj*), Majestad (*Hod*), Fundamento (*Iesod*) y el Imperio (*Maljut*).²⁵⁰ Según la doctrina zohárica, estas son las diez emanaciones a través de las cuales Dios sale de su retiro íntimo hasta su revelación en la *Shejiná*, es decir, en la Presencia de su gloria en todo lo creado.²⁵¹ De esta manera, el *Zohar* se constituye “en una verdad totalmente nueva, creada por el propio cabalista a semejanza de Dios que creó el mundo de la nada y con el verbo; por eso, de la boca de los fieles cabalistas salen palabras

²⁴⁴ Scholem, *Grandes tendencias...*, p. 228.

²⁴⁵ Charles Mopsik, *La cabale. Lire au-delà lettre*, Paris, Jacques Grandier, 1998, p. 8.

²⁴⁶ Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 201.

²⁴⁷ *Sefirot* es el plural de la palabra hebrea *sefira* que significa *número*; pero los cabalistas dotaron a la palabra de significaciones teosóficas y místicas, como *esfera*, *corona*, *emanación*, *cara de Dios*, entre otras.

²⁴⁸ Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 201.

²⁴⁹ *Ibíd.*

²⁵⁰ Gutwirth, *Cábala y mística...*, p. 16.

²⁵¹ La *Shejiná* significa la *Presencia divina*. “La raíz hebrea de esta palabra *shin-kaf-nun* señala el acto de *habitar*, *morar*, *residir*. La *Shejiná*, de acuerdo con los actos de los hombres, se aleja del mundo o se aproxima, y el objetivo final de toda la creación es que la *Presencia divina* se revele concretamente en el mundo.” Gutwirth, *Cábala y mística...*, p. 18

que crean un nuevo cielo y una nueva tierra”.²⁵² En esta perspectiva, la doctrina del *Zohar* es considerado como una fusión de teología teosófica, de cosmogonía mítica y de antropología mística.²⁵³

3.1.1.1. Las hijas de Jerusalén en el mundo del Zohar

Después de la Torá y los Salmos, el *Cantar* es el libro bíblico más citado en el *Zohar*. Según el pensamiento cabalista, “el *Cantar* es un epitalamio escrito por el rey Salomón, el místico hierofante, para celebrar el matrimonio de lo masculino y lo femenino en Dios, es decir, el Santo y la *Shejiná*”.²⁵⁴ El aspecto femenino de la Divinidad representado en la *Shejiná* como esposa divina y como *Kneset Isra`el* (*comunidad de Israel*), fue desarrollado por la creatividad cabalística del siglo XIII mediante una reflexión erótico-espiritual basada en una nueva lectura del *Cantar* que, “más allá de un mero ejercicio exegético, constituyó una transformación esencial del lenguaje y la lógica del amor sagrado en el contexto del judaísmo”.²⁵⁵ Es probable que la feminización de la *Shejiná* y la lectura erótica del *Cantar* por parte de los cabalistas fuera una respuesta judía al auge de la devoción mariana que se produjo en la Iglesia en la misma época.²⁵⁶ En este ambiente femenino, erótico y esponsal de la mística judía contenida en el *Zohar* aparece la figura de las *hijas de Jerusalén* del *Cantar*:

Dijo Rabí lehuda en nombre de Rav: ¿qué está escrito? *Las hice jurar, hijas de Jerusalén. En caso de encontrar a mi Amado, ¿qué le dirá? Que enferma de amor estoy* (*Cant 5,8*). Significa que dijo Rabí Pinjas en nombre de Rabí lehuda: lo que está escrito *las hice jurar hijas de Jerusalén* significa que el alma le dice a esas almas que merecen ingresar a Jerusalén de lo Alto, y son denominadas *hijas de Jerusalén* porque merecen entrar allí, y por esto el alma les dice: *las hice jurar*,

²⁵² Yehuda Liebes, “Zohar y Eros”. En *Ensayos sobre cábala y misticismo judío*, Buenos Aires, Lilmod, 2006, p. 188.

²⁵³ Scholem, *Grandes tendencias...*, p. 267.

²⁵⁴ Arthur Green, “La Shejiná, la Virgen María y el Cantar de los Cantares”. En *Ensayos sobre cábala...*, p. 372.

²⁵⁵ *Ibíd.*, p. 401.

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 349. Según los planteamientos de Arthur Green, la cábala se hallaba influida por ciertos elementos estructurales del cristianismo. De hecho, también existió una cábala cristiana y algunos de sus representantes del siglo XVI identificaban a María con la *Shejiná*, lo que constituía un paso natural en su intento de aunar las dos tradiciones.

*hijas de Jerusalén en caso de encontrar a mi Amado: éste es el Santo, Bendito Sea. Rav dijo: éste es el resplandor del Lente de lo Alto; ¿qué le dirán? Que enferma de amor estoy. Es decir, estoy enferma por disfrutar del placer de Su resplandor y por acurrucarme bajo Su sombra.*²⁵⁷

En esta interpretación zohárica de *Cantar* 2, 7 y 5, 8 las *hijas de Jerusalén* representan a las almas que aspiran a formar parte de la Jerusalén celestial y por insistencia de la Amada (el alma enamorada) ellas juran que no desistirán en el esfuerzo de purificarse para acceder a la contemplación del *resplandor* del Amado. Este mismo pasaje del *Cantar* es interpretado de una manera más extensa en el *Parashat Vaiejí* del *Zohar*:

(Rabí Avín) Abrió otra enseñanza y dijo: Yo os conjuro, oh *hijas de Jerusalén*, si halláis a mi amado, que le hagáis saber que estoy enferma de amor (*Cant* 5,8). Y resulta difícil de entender que, quien se encuentra más próximo al Rey —el aspecto masculino inferior— que la Congregación de Israel —el Maljut (el reinado), Jerusalén— que ella diga y conjure a las hijas de Jerusalén: *si halláis a mi amado, que le hagáis saber...* ¿Y es que el Maljut no sabe acaso dónde se encuentra su amado, el aspecto masculino inferior? Y se responde: sino que estas *hijas de Jerusalén* son las almas de los justos que surgen del Maljut y por ello son denominadas *hijas* ya que se encuentran siempre en la proximidad del Rey, y le comunican a él actos de la Matronita, el Maljut, su amor y su deseo por él.²⁵⁸

Nuevamente las *hijas de Jerusalén* son interpretadas como *almas*, pero en esta ocasión son las *almas de los justos* que conforman el Maljut (el reinado) de Israel y que tienen acceso al Rey de manera más directa para comunicarle las acciones de la *Matronita*,²⁵⁹ es decir, del alma de la Creación que suspira por él. En este punto el autor plantea una teoría sobre el descenso de las almas al mundo y su ascenso hacia la Divinidad:

²⁵⁷ *El Zohar*, sección de Bereshit (97a-130a), vol IV, Midrash Haneelam, 122a-122b, Barcelona, Obelisco, 2008, p. 236.

²⁵⁸ *El Zohar*, sección de Bereshit (211b-251a), vol VIII, Parashat Vaiejí, 242^a, p. 248.

²⁵⁹ En el lenguaje de los sabios cabalistas, “el mundo de creación es denominado *Matronita* por tratarse del primer mundo superior que incluye entes separados y escindidos del Creador. Este mundo es considerado femenino y, por eso, cuando Adán trasgredió, se considera que la consecuencia fue que *la Matronita* se separó de su esposo”. *El Zohar*...p.249.

Pues así aprendí que cuando un alma desciende a este mundo, la Congregación de Israel, la *Shejiná*, viene a ella a través del pacto del juramento y la hace jurar que le diga al Rey y le comunique a través de ascender por intermedio de las aguas femeninas, su amor por él, para lograr la unificación y la pacificación con él.²⁶⁰

Según esta teoría zohárica, las *hijas de Jerusalén* representan a las almas que descienden al mundo (la *comunidad de Israel*) y que son poseídas por la *Shejiná*, quien les infunde el deseo de buscar al Amado y de retornar con él a la unidad y a la paz que reina en la Jerusalén celeste. En efecto, el autor señala que ese es el destino definitivo de las doce tribus de Israel representadas por las *hijas de Jerusalén*:

Otra cosa y una nueva enseñanza os digo: *las hijas de Jerusalén* son las doce tribus supremas, es decir, los ángeles que conforman el carruaje del Maljut (el reinado), tal como se aprende que Jerusalén se ubica sobre doce montes [...] que son doce ángeles. Y estas son las denominadas *hijas de Jerusalén*, es decir las doce tribus, debido a que ella, el Maljut, mora sobre ésta, y ellas atestiguan un testimonio al rey por el Maljut, que es la Congregación de Israel.²⁶¹

De esta manera, las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* pasan a formar parte de la simbolización utilizada por los cabalistas para resaltar la importancia del alma como portadora de la *Shejiná*, es decir, del elemento femenino de la Divinidad que infunde un deseo erótico-espiritual por retornar a la Unidad primera, a la Jerusalén celestial. “Para el cabalista, cuyo Dios se manifiesta en la décima *sefirá* (*Maljut*), la *Shejiná* está dentro de la propia Divinidad, por tanto, el eros del *Cantar* trata del amor de Dios por Dios”.²⁶² Las *hijas de Jerusalén* representan el esfuerzo humano que fortalece y sostiene este amor, pero, a la vez, son figuras que advierten que el destino definitivo de las almas que habitan en el mundo creado es ascender hasta la unidad trascendente del amor divino.²⁶³

²⁶⁰ *El Zohar*, sección de Bereshit (211b-251a), vol VIII, Parashat Vaiejí, 242^a, p. 248.

²⁶¹ *Ibíd.*, p. 249.

²⁶² Green, *La Shejiná...*, p. 424.

²⁶³ En esta misma perspectiva cabalística es interpretado el *Cantar* por Ezra de Gerona en cuyo comentario de corte midráshico, aunque no hace referencia directa a las *hijas de Jerusalén*, se puede reconocer la importancia de la visión femenina de la *Shejiná* y su incidencia en la

3.2. Aproximación a la mística cristiana: hacia el *Corpus Dionisiacum*

La historia del cristianismo da cuenta de la gran variedad de formas que ha revestido la mística en épocas tan distantes entre sí como los primeros siglos cristianos, la Edad Media, el Renacimiento y la Modernidad. La mística encarnada en las formas de vida monástica, en la vida activa de las comunidades religiosas tanto masculinas como femeninas y en las formas de vida representadas por grupos de cristianos laicos, dio lugar a una diversidad de escuelas místicas que,--- influenciadas de algún modo por otras corrientes ajenas al cristianismo como la filosofía neoplatónica y la gnosis---, florecieron por todas las latitudes de la Europa medieval. Esta variedad de formas y escuelas “comporta tal cantidad de aspectos singulares que cabe preguntarse si es posible hablar de una mística auténticamente cristiana con un rasgo común que caracterice formas tan diversas y permita identificarlas de aquellas que han surgido en otras religiones.”²⁶⁴

Desde la definición general de *mística* referida al principio de este apartado es posible reconocer su presencia en el Nuevo Testamento y, por tanto, el carácter originariamente bíblico de la mística cristiana; sin embargo, “la cuestión decisiva es si la enseñanza del Nuevo Testamento sobre la vida cristiana y el conocimiento de Dios que se propone en él permiten hablar de una dimensión mística en el cristianismo.”²⁶⁵ La respuesta afirmativa a esta cuestión se puede garantizar desde la lectura de los escritos del *corpus* paulino y del *corpus* joánico:

Baste remitir al carácter experiencial al que se refieren los términos con los que se designa el conocimiento de Dios; la referencia al amor como forma más perfecta de conocimiento; la comprensión de la fe como contacto vivido, aunque en la oscuridad, con el misterio de Dios; la referencia al “ver” que acompaña al creer que instaura una nueva forma de relación con Jesucristo y lleva a Pablo a utilizar expresiones de sabor tan claramente místico como “vivir en Cristo”, “vivo yo pero no soy yo; es Cristo que vive en mí”. Por otra parte el *corpus* joánico se refiere al contacto experiencial con el Verbo de la vida, a la fe como una forma de ver y a la nueva relación del creyente con

Congregación de Israel (Ezra de Gerona, *Comentario sobre el Cantar de los Cantares*, Barcelona, Indigo, Barcelona, 1998)

²⁶⁴ Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 210.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 212.

Dios en términos de inhabitación, de permanencia en él como la vid y los sarmientos.²⁶⁶

Así como en la mística judía existen referencias bíblicas que poseen un elemento místico, como en el caso de Ez 1,15-28, también en el cristianismo ocurre algo semejante a partir de la vida y los hechos de Jesús narrados en los evangelios y en los testimonios de las comunidades de la Iglesia naciente donde figuras como Pablo de Tarso, al describir su experiencia extática, se convirtió en paradigma de las experiencias vividas por los místicos cristianos.²⁶⁷ Sin embargo, el término *mística* no aparece en el *corpus* neotestamentario de la Biblia ni en los escritos de los Padres Apostólicos y sólo hasta el siglo III se incorpora al vocabulario cristiano.

En la medida que el pensamiento teológico comenzó a florecer en las obras de los Padres de la Iglesia, la palabra *mística* fue asociada a una experiencia profunda de fe y adhesión a Dios por parte del creyente y, en dependencia semántica de la palabra *Misterio*,²⁶⁸ adquirió tres sentidos fundamentales: i) *Mística* designa el simbolismo religioso que se aplica al significado alegórico de la Escritura que origina un sentido espiritual o *místico* más allá de lo literal.²⁶⁹ ii) En el uso litúrgico la palabra *mística* remite a los diferentes elementos del culto y designa aquellas realidades escondidas en los ritos cristianos y que se revelan a través de la celebración.²⁷⁰ iii) En el sentido espiritual y teológico, *mística* se refiere a las verdades inefables del cristianismo que son objeto de un conocimiento más íntimo

²⁶⁶ Ibíd.

²⁶⁷ Gal 2, 20; 2Co 12, 1-7

²⁶⁸ La reflexión teológica al respecto afirma que “el Misterio cristiano es, en primer lugar, el Dios personal de una tradición monoteísta y profética. Es, al mismo tiempo, el Misterio del Dios encarnado: Jesucristo, por medio del cual se tiene acceso a Dios Padre en el Espíritu. Es, en tercer lugar, el Misterio que, en virtud de la encarnación y en la continuidad con la revelación veterotestamentaria de Dios, se desvela en la historia de los hombres y la encamina hacia sí como su término escatológico. Es, además, el Misterio al que el hombre se adhiere por la fe como única forma de respuesta. Es, por último, el Misterio que convoca a los creyentes en la comunión de la Iglesia como germen del reino de Dios, meta de la historia” (Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 218).

²⁶⁹ Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, vol. I, Paris, Aubier, 1959. p. 396 ss.

²⁷⁰ Ibíd., p. 47 ss.

que conduce a una particular experiencia de la naturaleza divina.²⁷¹ En este último sentido, el Pseudo-Dionisio, padre de la mística cristiana occidental, desarrolla su *teología mística* que inspira a autores de todas las épocas desde el maestro Eckhart, Ruusbroec, Juan Tauler y los fundadores de la *devotio moderna*, hasta san Juan de la Cruz que define la *contemplación*—término equivalente en su época a teología mística---, como *advertencia amorosa de Dios presente*.²⁷²

3.2.1. El Corpus Dionisiacum y la mística cristiana

El pensamiento de los primeros siglos del cristianismo tuvo una gran influencia de la filosofía griega que, a través del Imperio Romano, se difundió en los principales centros culturales de la época como Alejandría, Antioquía y Constantinopla. “El hombre culto que era estoico, epicúreo o platónico, al hacerse cristiano, hace una especie de síntesis donde cristianismo y filosofía constituyen para él un estilo de vida compacto y vigoroso.”²⁷³ Al principio, cristianismo y paganismo se miraban con cierta desconfianza, pero, poco a poco, ideas de ambas partes se fundieron en un abrazo cuyo fruto fue una actitud profundamente religiosa y metafísica. En efecto, evolucionó la idea de Dios que, más allá de las estatuas que lo representaban, se tornó un Dios único, profundo, ignoto y revestido de misterio que, según los testimonios de Apolonio de Tiana, requiere del creyente *la elevación del alma y el silencio*.²⁷⁴

De esta visión monoteísta surgieron nuevas ideas en la religiosidad del Imperio entre las que sobresale el concepto del yo del cual carecía el mundo antiguo. Con el cristianismo, el hombre adquirió de manera progresiva el sentido del yo, es decir, el sentido de persona humana capaz de amar y ser amada, de reconocer y ser reconocida. La aparición de este nuevo concepto trajo consigo

²⁷¹ Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 20.

²⁷² San Juan de la Cruz, Subida del Monte Carmelo II, 12, 8. En *Vida y obras completas*, Madrid, BAC, 1964, p. 419.

²⁷³ María Toscano y Germán Ancochea, *Místicos neoplatónicos-neoplatónicos místicos. De Plotino a Ruysbroeck*, Madrid, Etnos, 1998, p. 43.

²⁷⁴ Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana*, trad. de Alberto Bernabé, Madrid, Gredos, 1992, p. 16; 517 ss.

una pregunta esencial: ¿Se salva el *yo*? La respuesta incluye el tema de la inmortalidad que es preciso para que el *yo* se pueda salvar. Por lo tanto, junto al *yo* se creó la necesidad de salvación.²⁷⁵ Estas ideas predicadas por los primeros cristianos renovaron el concepto de Dios que, bajo la figura de *Padre*, se manifiesta cercano, amoroso, clemente; que perdona y acoge al hombre como hijo suyo y defiende su dignidad personal. El proceso de transición de aquellos dioses poderosos, pero ajenos a la vida humana, a un Dios profundo y misterioso pero, a la vez, humanado por amor a sus criaturas, hizo del cristianismo una religión con una espiritualidad novedosa que se extendió por todo el orbe imperial.

En este contexto aparece la figura de Dionisio²⁷⁶ Areopagita referida inicialmente por el apóstol Pablo en su discurso a los atenienses donde les anunció al *dios desconocido* al que ellos tenían reservado un altar. Al término de la intervención de Pablo, “algunos atenienses se echaron a reír, sobre todo cuando oyeron el tema de la resurrección de los muertos, otros dijeron: de eso te escucharemos después. Otros, en cambio, se adhirieron a él y creyeron, entre los cuales estaba Dionisio Areopagita”.²⁷⁷ Nunca se volvió a hablar de él en el Nuevo Testamento; “sin embargo, en el siglo VI, Máximo el Confesor, escribe una serie de cartas en las que hace alusión a una obra mística de enorme profundidad, firmada por un Dionisio Areopagita”.²⁷⁸ Durante mucho tiempo se creyó que el autor de esa obra mística era aquel ateniense seguidor del apóstol Pablo, pero la crítica textual ha revelado que se trata “del pseudónimo de un cristiano, además monje, profundamente familiarizado con las Escrituras y neoplatónico en filosofía. Por esta última característica se le ha podido situar certeramente entre los años 450 y 520”,²⁷⁹ pero no se ha llegado a tener un consenso acerca del autor real del *Corpus Dionisiacum* y, por tal motivo, la crítica prefiere hablar del Pseudo-Dionisio Areopagita.

²⁷⁵ Toscano y Ancochea, *Místicos neoplatónicos...*, p. 46.

²⁷⁶ Es significativa la posible etimología de este nombre: *dyo* = *dos* y *nissus* = *elevado*, es decir, *doblemente elevado*, que equivaldría a decir: *elevado en cuerpo y alma*.

²⁷⁷ Hch 17, 32-34.

²⁷⁸ Toscano y Ancochea, *Místicos neoplatónicos...*, p. 50.

²⁷⁹ Pseudo Dionisio, *Obras completas*, ed. de Teodoro Martín, Madrid, BAC, 2002, p. XXV.

El *Corpus Dionisiacum* está compuesto por cinco obras conocidas:²⁸⁰ i) *Epístolas*, diez cartas escritas a sus amigos donde comparte diversos temas para la edificación del espíritu; ii) *Jerarquía celeste*, que contiene uno de los tratados cristianos más profundos sobre los ángeles; ii) *Jerarquía eclesiástica*, donde se presenta a la Iglesia como un reflejo de la jerarquía celeste y sostenida por la acción sacramental; iii) *Los nombres divinos*, un tratado profundo y complejo que muestra la grandeza de Dios y todo lo que Él dice de sí mismo a través de sus nombres en la Escritura; iv) *La teología mística*, el más sublime e influyente tratado de la obra del Pseudo-Dionisio; en sus breves capítulos el autor se comporta místicamente y procura adentrarse en el misterio de Dios desde la experiencia del despojamiento de los sentidos para alcanzar la visión de la *Tiniebla Luminosa*, ese *rayo supra-esencial*, excesivo de fulgor que es Dios en sí mismo.

Esta obra mística del Pseudo-Dionisio “no habría sido posible sin el ambiente neoplatónico donde nació, como fruto de una mente serena que reconoce, acrisola e incorpora armoniosamente los valores de filosofía y religión al servicio de la fe cristiana”.²⁸¹ Un siglo antes, san Gregorio de Nisa había intuido que el sistema plotiniano contenía muchos elementos adecuados para expresar las verdades cristianas, y en el Concilio de Constantinopla (año 381) se redactaron fórmulas sobre el misterio de la Santísima Trinidad, con términos de Plotino: “Las tres hipóstasis: *Uno, Bien-Inteligencia, Alma del mundo*, corresponden a las tres personas: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, sin que haya en ellas dependencia de inferioridad como pensaba Plotino, sino igualdad y simultaneidad”.²⁸² Tal actitud positiva de algunos autores cristianos frente al neoplatonismo, preparó el camino para el *Corpus Dionisiacum* donde tiene lugar

²⁸⁰ En el contenido de estas cinco obras, el autor menciona otras obras que se consideran suyas: las *Representaciones teológicas*, una *Teología simbólica* y los tratados *Sobre el alma*, *sobre el justo juicio de Dios* y *Sobre los objetos inteligibles y los objetos de los sentidos*. Hasta la fecha se desconoce la existencia de estas obras.

²⁸¹ Pseudo Dionisio, *Obras completas*, p. XXVI.

²⁸² *Ibíd.*, p. XXXII.

uno de los abrazos más significativos que fusionan la herencia cultural grecolatina con la tradición judeocristiana.

La obra mística del Pseudo-Dionisio se desarrolla bajo el influjo de la triada plotiniana del *Uno*, principio y fin del círculo creacional; el *Bien-Inteligencia*, camino por donde todo ser viene a existir fuera del Uno; *el Alma del mundo* como puente entre el mundo inteligible y el sensible. Cadena descendente y ascensional a la vez, que son las *Jerarquías*: celeste o mundo angélico, y eclesial, por la cual todo lo terreno se diviniza y se vuelve al Uno, punto de partida y término del viaje.²⁸³

Estas ideas neoplatónicas procedentes de Plotino y recopiladas por Porfirio llegaron al Pseudo-Dionisio, sobre todo, a través de las enseñanzas de Proclo (412-485)²⁸⁴ quien desarrolló el aspecto psicológico, un tanto confuso en Plotino, para emprender el camino de retorno al *Uno* por medio de las tres vías ascensionales de *purificación*, *iluminación* y *unión* mencionadas con frecuencia en el *Corpus Dionisiacum*. En efecto, “lograr la divinización del hombre mediante el conocimiento de Dios es el hilo de oro que entreteje las obras completas del Areopagita. Es el horizonte de las teologías simbólica y discursiva, que progresan por vía de afirmación (teología *catafática*) y negación (teología *apofática*)”,²⁸⁵ para alcanzar así una manera digna de conocer a Dios que está más allá de todo entendimiento, es decir, en aquel *Rayo de tiniebla* que se constituye en el objeto de toda la experiencia mística del Pseudo-Dionisio Areopagita.²⁸⁶

²⁸³ *Ibíd.*, p. XXXI.

²⁸⁴ Es muy probable que el autor del *Corpus Dionisiacum* tuviera acceso al menos a tres obras de Proclo en versión latina: *Liber de Causis*, *Elementatio Theologica* y *Theologia Platonica*.

²⁸⁵ Pseudo Dionisio, *Obras completas*, p. XLI.

²⁸⁶ El autor del *Corpus Dionisiacum* plantea cuatro tipos de teología que se implican mutuamente. En primer lugar, la *Teología simbólica* que analiza la función teológica del símbolo en cuanto que se constituye en la puerta de entrada a aquello que escapa a toda forma y que es objeto de contemplación. En efecto, “el hombre no puede alcanzar la contemplación de lo divino sino por medio de imágenes sensibles”; es decir, que el símbolo, purificado de la materialidad de la imagen, se convierte en revelador de la esencia divina que es la unidad en la luz, la belleza, el bien y el amor. En segundo lugar, la *Teología afirmativa o catafática*, que consiste en un conocimiento discursivo de Dios a través de ideas que dan atributos inteligibles a Dios. En tercer lugar la *Teología negativa o apofática*, que anula los atributos inteligibles de Dios y elimina todo discurso sobre Él para arribar al silencio en unión con el Inefable sin pensar en nada. La *Teología negativa*, que tiene sus antecedentes en textos platónicos (Rep. 509b) y se estructura en Plotino (Eneadas V, 5,13) llega al autor del *Corpus Dionisiacum* a través de Proclo y se convierte en el puente que da paso a la *Teología mística*, máxima expresión del encuentro del alma con el Uno Inefable en el silencio de aquel *Rayo de tiniebla* que supera todo entendimiento. Por tanto, “pasar del símbolo al

3.2.1.1. La figura de las hijas de Jerusalén en el *Corpus Dionisiacum*

El contenido místico del *Corpus Dionisiacum* es presentado en “un juego dialéctico de símbolos, ideas, semejanzas y desemejanzas, significados y referencias anagógicas²⁸⁷ que sirven para llegar hasta los umbrales de la unión”.²⁸⁸ Esta variedad de elementos conceptuales que intentan describir lo *indescriptible* de la experiencia mística están determinados por las tres vías ascensionales del sistema neoplatónico: i) la mística como un acto de *purificación* motivado por un deseo de belleza que eleva el alma hasta las cumbres más luminosas de la Divinidad;²⁸⁹ este ascenso es posible cuando el alma renuncia a la sombra del mal y a todo aquello que se opone a la bondad amorosa del Uno. La mística como acto de purificación se torna en una búsqueda de la imagen de Dios que el alma ha perdido en los arrabales del mundo sensible y su afán por recobrarla es semejante al de la amada del *Cantar* cuando dice: *hijas de Jerusalén, si encontráis a mi amado decidle que estoy enferma de amor*. ii) la mística como *iluminación*²⁹⁰ remite a una experiencia de comunión con la Luz que atrae y deifica;²⁹¹ es fijar la mirada en el resplandor de Dios²⁹² y dejarse inundar de los fulgores primordiales de la luz verdadera, causa del ser y la visión;²⁹³ es subir hasta el Rayo divino que ilumina y santifica. “Quien llega a la cima de los misterios divinos entra en las tinieblas más que luminosas del silencio. Allí se renuncia a los sentidos, a las operaciones intelectuales a las cosas que son y no son.”²⁹⁴ iii) La mística como *unión perfecta* es la experiencia del despojamiento de todo lo sensible e inteligible para unirse con el Bien Inefable, con el Uno fuente de

concepto, es *teología afirmativa*. Negar los símbolos y los conceptos desde el no-saber sobre Dios, es *Teología negativa*; ir más allá de los símbolos y los conceptos (discursos), *Teología mística*.

²⁸⁷ Desde el ámbito de la hermenéutica cristiana la *anagogía* (*llevar hacia arriba*) es la interpretación de textos sagrados en sentido místico-espiritual con el fin de dar una idea de salvación eterna, a la vez que el alma se engrandece y se eleva al contemplar la luz de la Divinidad que se esconde en el sentido literal de dichos textos sagrados.

²⁸⁸ Pseudo Dionisio, *Obras completas*, p. XLI.

²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 170.

²⁹⁰ *Ibíd.*, p. 175 ss.

²⁹¹ *Ibíd.*, p. 103.

²⁹² *Ibíd.*

²⁹³ *Ibíd.*, p. 116.

²⁹⁴ Gonzalo Soto Posada, “Dionisio Areopagita y la mística”. En *Cuestiones teológicas*, vol. 39, nº 92, Medellín, UPB, 2012, p. 227.

toda unidad que está más allá del ser y del conocimiento;²⁹⁵ es penetrar en la oscuridad misteriosa del no-saber,²⁹⁶ es decir, en la intuición de la verdadera sabiduría de la que hablaría más tarde san Juan de Cruz en sus *Coplas a lo divino*:

Entréme donde no supe,
y quedéme no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.

Cuanto más alto se sube,
tanto menos se entendía,
que es la tenebrosa nube
que a la noche esclarecía;
por eso quien la sabía
queda siempre no sabiendo,
toda ciencia trascendiendo.²⁹⁷

La presencia de la Divinidad no puede ser explicada en conceptos y al exceder las palabras se convierte en *Tiniebla luminosa*; por eso el Pseudo-Dionisio declara que la mística perfecta es la unión con la Causa callada de todo; es la participación íntima con la unidad trascendente para reposar en el bien, la belleza, la verdad y el amor del Dios uno que atrae hacia sí la múltiple diversidad que genera las afirmaciones y las negaciones de los sentidos.²⁹⁸

Esta *unión perfecta* con la Divinidad está motivada por la dialéctica del amor que suscita en el alma la *theopathia*, es decir, la *pasión por Dios* que convierte la *unión* en una experiencia mística donde el alma se siente atraída por la hermosura de Dios y se enamora de Él con un amor de dilección, alianza y unión;²⁹⁹ enamoramiento que lleva al *éxtasis*, pues el alma está en el Amado más que en sí misma. Por tanto, “el amor hace salir a Dios (el Amado) de sí mismo hacia el amante (el místico) y hace salir al amante hacia Dios en una relación

²⁹⁵ Pseudo Dionisio, *Obras completas*, p. 245 ss.

²⁹⁶ *Ibíd.*

²⁹⁷ San Juan de la Cruz, *Vida y obras completas*, p. 941.

²⁹⁸ Pseudo Dionisio, *Obras completas*, p. 245

²⁹⁹ *Ibíd.*, p. 41 ss.

recíproca. Sin embargo, el místico no se identifica con Dios sino que es poseído por Él y por esa posesión entra en un arrobamiento que lo sumerge en la luz amorosa de la tiniebla divina.³⁰⁰ Este rapto de Amor divino ocasiona un reposo en el alma semejante a la experiencia de la amada del *Cantar* cuando conjura a las *hijas de Jerusalén* para que *no despierten al amor hasta que quiera*. En efecto, en la carta novena dirigida al obispo Tito, el Pseudo-Dionisio advierte, de manera muy sutil, la presencia de las *hijas de Jerusalén* cuando dice: “Los deseos apasionados y propios de las meretrices que hay en el *Cantar de los Cantares*, multiplican y hacen divisible lo único e indivisible”.³⁰¹ En este sentido, las *hijas de Jerusalén* son interpretadas en el *Corpus Dionisiacum* como representaciones de todo aquello que perturba y distrae el reposo del alma cuando ha entrado a gozar de la plenitud del bien, del amor y la belleza en la *interior bodega* de la divinidad.

Esta es la obra de un autor que le ha otorgado una fascinación inagotable a la dimensión estética, litúrgica y mística de la teología cristiana de todos los tiempos. El *Corpus Dionisiacum* “con todas sus influencias neoplatónicas y cristianas, tanto alejandrinas como capadocias, es una obra original de tan alto calado espiritual que ninguno de los grandes pensadores teólogos posteriores han podido sustraerse a su influjo”,³⁰² desde san Bernardo de Claraval y su escuela, Eckhart, Tauler y Ruusbroec, hasta los místicos españoles como Teresa de Jesús y especialmente san Juan de la Cruz, quien, enseñado por Dios en el silencio y en el amor, supo de Dios y cooperó con Él y por intuición no separó sino que fusionó Biblia y filosofía, intelecto y pasión, contemplación y celebración.³⁰³

³⁰⁰ Ibíd.

³⁰¹ Ibíd., p. 277.

³⁰² Hans Urs von Balthasar, *Gloria II. Una estética teológica*, Madrid, Encuentro, 1986, p. 148.

³⁰³ Pseudo Dionisio, *Obras completas*, p. XVIII. San Juan de la Cruz se sitúa en esta línea de pensamiento: “La contemplación por la cual el entendimiento tiene más alta noticia de Dios llaman *Teología mística*, que quiere decir *Sabiduría de Dios secreta*, porque es secreta al mismo entendimiento que la recibe. Y por eso la llama san Dionisio *Rayo de tiniebla*” (Subida II, 8,6).

3.3. Las hijas de Jerusalén en la mística renano-flamenca

En los albores del siglo XIII se produjo un amplio movimiento religioso en la Europa cristiana. La vida religiosa, que hasta el momento se había cultivado en claustros y eremitorios, adquirió nuevas formas promovidas por personas que, desde su condición de laicos, abrazaron un estilo de vida comunitario *extra claustra* acorde con sus prácticas de piedad.³⁰⁴ La iniciativa de estos movimientos laicales, en cierta manera, motivó a muchos fieles que, en el interior de la iglesia, también decidieron vivir en pobreza e itinerancia a semejanza de Cristo y sus apóstoles. En este contexto emergió Francisco de Asís (1182-1226) y Domingo de Guzmán (1170-1221) cuyos testimonios atrajeron una incontable multitud de seguidores, incluido un sector destacado de la escolástica. “Gracias a la compresión del papa Inocencio III, Francisco y Domingo pudieron canalizar hacia la Iglesia las aspiraciones profundas de su tiempo.”³⁰⁵ De su particular estilo de vida nacieron los más altos valores humanos y evangélicos que le dieron un nuevo aire a la catolicidad cristiana de la época; incluso el movimiento místico que se prolongó durante el siglo XIV en Flandes, en Bravante, en los Países Bajos y en el norte de Alemania y que tuvo grandes repercusiones sobre toda la cultura occidental, se realizó bajo el signo de las órdenes mendicantes franciscana y dominica.³⁰⁶

El movimiento místico que floreció en Alemania durante el siglo XIV estuvo conformado, ante todo, por autores de la orden dominicana que representaban la mística de la esencia (*wesensmystik*) o mística del ser (*sensmystik*), también

³⁰⁴ Entre los grupos más conocidos estaban *los pobres de Lyon*, *los valdenses* (discípulos de Pedro Valdo), *los humillados* (en el norte de Italia) y *los albigenses* (en el sur de Francia).

³⁰⁵ Jeanne Ancelet-Hustache, *El Maestro Eckhart y la mística renana*, trad. de Luis Hernández, Madrid, Aguilar, 1963, p. 18.

³⁰⁶ Los franciscanos y los dominicos llegaron a Alemania en el año 1221 y se extendieron rápidamente por las regiones de Teutonia y de Sajonia. Aunque la mística franciscana de Alemania es poco conocida, existieron, sin embargo, frailes como David de Ausburgo (1200-1272) y Lamprecht de Ratisbona que compusieron en latín y en lengua vulgar varios poemas místicos; pero fueron los dominicos quienes realmente predominaron mediante el ejercicio de la dirección espiritual (*cura monialium*) de muchas comunidades religiosas, sobre todo femeninas, establecidas en la región. Mientras los conventos franciscanos se multiplicaron en Italia y los países de habla románica, los dominicos lo hicieron en Alemania y aledaños.

conocida como mística especulativa.³⁰⁷ El representante más insigne de este movimiento fue el Maestro Eckhart y su escuela que contó con discípulos de reconocida influencia como Juan Tauler, Enrique Suso, Jan van Ruusbroec y Enrique Herp.³⁰⁸ Este movimiento “no se trataba de una repentina *explosión* de ansias religiosas, sino de un proceso multifacético presentado sobre el trasfondo de una cultura nutrida de raíces griegas desde Platón hasta Plotino y de la rica tradición patristica desde Orígenes hasta la obra del Pseudo-Dionisio Areopagita”.³⁰⁹

Por otra parte, existieron factores de carácter histórico y social que influyeron en el origen de la mística renano-flamenca. El ocaso de la Edad Media “envolvía a vidas y espíritus en una atmósfera de caótica inseguridad”³¹⁰ a raíz de las dificultades que amenazaban la armonía entre la Iglesia y el Estado, entre la caballería cortesana y la emergente clase burguesa; entre los muros limitados de los castillos y los espacios de libertad para la evangelización y la enseñanza que ofrecía la ciudad. “Las guerras y la peste contribuyeron a la iniciación de una nueva etapa de piedad caracterizada por acentuar lo individual en el trato del alma con Dios, por el anhelo de hallar una unión más estrecha con lo trascendental y, por otra parte, de encontrar a Dios escondido en el fuero íntimo de cada cual.”³¹¹ En este contexto surgió la mística especulativa renano-flamenca en la cual se invirtieron las perspectivas con respecto a la edad patristica, en el sentido de que ahora el acento recae en la vivencia y la interpretación de la mística se desplaza

³⁰⁷ A partir del siglo XII la práctica y la teoría de la mística cristiana tuvo un auge extraordinario en torno a tres núcleos espirituales y literarios de gran influencia en la posteridad. El primero representado por san Bernardo de Claraval y su escuela. El segundo núcleo fue conformado por mujeres agrupadas en círculos de beguinas (comunidades de mujeres sin clausura y sin votos) o en comunidades religiosas cuyos estilos de vida tenían rasgos particulares de experiencias místicas; entre ellas se destacaron Hildegarda de Bingen, Hadewijch de Amberes y Marguerite Porète. El tercer núcleo de mística medieval estaba representado por el Maestro Eckhart y su escuela de mística especulativa.

³⁰⁸ Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 216.

³⁰⁹ Maestro Eckhart, *Tratados y sermones*, trad. de Isle Masbach de Brugger, Barcelona, Edhasa, 1983, p. 9.

³¹⁰ *Ibíd.*, p. 11

³¹¹ *Ibíd.*

del misterio a la transformación del alma³¹² cuando, mediante el desprendimiento y el amor, retorna a su realidad primera y original que es Dios.

Por tanto, los temas y las perspectivas de la mística renano-flamenca tienen como centro medular la intuición de que entre el conocimiento íntimo del hombre y el de Dios “no hay una dualidad infranqueable, una distancia irreparable salvo para la infinita labor redentora del Hijo, cuyo sacrificio es pontífice entre el hombre y Dios. Como expone Ricardo de San Víctor, tras la estela de su maestro Anselmo en el *Proslogium* y las intuiciones de san Agustín: *Dios se hace hombre para que el hombre se haga Dios*”.³¹³ En efecto, la vía contemplativa de la mística renano-flamenca estaba orientada hacia una *vida nueva* capaz de proclamar la unión de los dos rostros de Cristo en el hombre, el de la humanidad sufriente y el de la sabiduría eterna: “la unión de la práctica y el saber, de la necesidad espiritual y el esfuerzo intelectual, de la pasión y la teoría; la superación de los estados, posiciones sociales, formaciones y sexos en una misma forma de vida, amante y pensante al mismo tiempo, activa y contemplativa, piadosa y libre”.³¹⁴ Esta conversión cognitiva acrisolada en el desapego y el silencio “abre la puerta de la realidad trascendente y el conocimiento humano se solapa con el divino y el místico, enmudecido por el misterio revelado, ya no ve a Dios en las criaturas, sino, ‘a las criaturas en Dios’ directamente”.³¹⁵ Esta fue la inquietante novedad de los místicos renano-flamencos; y de la misma manera como los *estilnovistas* dieron a conocer su poesía en lengua vulgar, también ellos “buscaron en su cultura de teólogos el sentido del lenguaje y tradujeron su saber del latín al alemán y al flamenco para repensar en sí mismos aquello que les decían o mostraban los laicos”.³¹⁶ De este modo, el mensaje fue abrazado con avidez por un público cada vez más numeroso.

³¹² Velasco, *El fenómeno místico...*, p. 216.

³¹³ Ángel García Galiano, “La sabiduría de Dios escondida. El otro renacimiento”. En *Culturas mágicas*, coord. de Sergio Callau, Zaragoza, Prames, 2007, p. 169.

³¹⁴ Alain de Libera, *Eckhart, Suso, Tauler y la divinización del hombre*, trad. de Manuel Serrat, Barcelona, J.J. de Oñaleta, 1999, p. 20.

³¹⁵ García Galiano, *La sabiduría de Dios...*, p. 171.

³¹⁶ Libera, *Eckhart, Suso, Tauler...*, p. 24.

3.3.1. *Hacia las hijas de Jerusalén en la mística del Maestro Eckhart*

El Maestro Eckhart (1260-1328) fue un fraile dominico que llevó hasta sus extremas consecuencias el lema de su orden: *contemplata aliis tradere*, es decir, *contemplar y dar a los demás lo contemplado*. El carácter especulativo de la mística de Eckhart procura “un entendimiento iluminado capaz de superar a la razón humana para dejarse inspirar por la inteligencia divina”.³¹⁷ En virtud de esta idea, en sus *Tratados y sermones* “el Maestro luchaba incansablemente por conducir a sus lectores y oyentes a lo *Uno simple* que se encuentra más allá de toda multiplicidad y que, sin embargo, constituye la fuente y el origen de todo cuanto existe”.³¹⁸ Toda la mística de Eckhart está orientada al retorno del hombre a la Unidad de Dios a partir de una idea nuclear: *el nacimiento del Verbo en el alma*. Esta idea principal “origina una multiplicidad de planteamientos y esboza un proceso vivo que, sin menospreciar las necesarias actividades del mundo, se eleva paso a paso hacia las alturas de la *unio mystica*”.³¹⁹

Según el pensamiento místico de Eckhart, el nacimiento del Verbo ocurre en lo profundo del alma, mucho más allá de los límites de la percepción humana. Dice el Maestro: “El nacimiento del Verbo se produce de la siguiente manera: el Padre engendra al Hijo, como a su igual, y lo engendra en mi alma, así, mi alma se convierte en una celestial morada de la deidad eterna”.³²⁰ Este nacimiento del Verbo en lo escondido del alma va unido al propio nacimiento del ser humano, de tal manera que el hombre está ligado al Verbo desde toda la eternidad: “nosotros ya éramos la eternidad de Dios y estábamos en Él de una forma real y pensados para volver a Él;”³²¹ de ahí la nostalgia y el llanto del alma por la separación; porque sabe que, al vivir en el mundo sensible, no está donde tiene que estar.³²² Por tanto, el proceso de retorno del alma a la unión con Dios advierte las

³¹⁷ Maestro Eckhart, *Tratados y sermones*, p. 25.

³¹⁸ *Ibíd.*, p. 30.

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 31.

³²⁰ *Ibíd.*, p. 294.

³²¹ *Ibíd.*, p. 462.

³²² Toscano y Ancochea, *Místicos neoplatónicos...*, p. 87.

principales exigencias que permiten el acceso a las alturas cada vez más elevadas y alejadas de los apetitos de los sentidos:

Cuando predico suelo hablar del desasimiento y del hecho de que el hombre se libere de sí mismo y de todas las cosas. En segundo término suelo decir que uno debe ser informado otra vez en el bien simple que es Dios. En tercer término, que uno recuerde la gran nobleza que Dios ha puesto en el alma para que el hombre, gracias a ella, llegue hasta Dios de manera milagrosa. En cuarto término me refiero a la pureza de la natura divina... el resplandor que hay en la naturaleza divina, es cosa inefable. Dios es un Verbo, un Verbo no enunciado.³²³

Estas exigencias están en consonancia con las etapas clásicas de la vida mística: *purificación, iluminación y unión* encaminadas por la senda del total abandono. Cuando Eckhart habla del desasimiento, el énfasis recae en la actividad interior del ser humano: “Quien renuncia a su voluntad y a sí mismo, ha renunciado tan efectivamente a todas las cosas como si hubieran sido de su libre propiedad”.³²⁴ Este despojamiento conduce a la verdadera pobreza espiritual que consiste en no querer nada, en no saber nada y en no tener nada.³²⁵ Una vez el hombre se enriquece con esa pobreza espiritual siente el deseo de ser *in-formado* nuevamente *en el bien simple que es Dios*. Esta *in-formación*, es decir, el retorno de la criatura a su Creador, se realiza en la medida que el concepto de Dios se transforma en entendimiento iluminado: “El hombre no debe tener un Dios pensado ni contentarse con Él... Uno debe tener más bien un Dios esencial que se halla muy por encima de los pensamientos humanos y de todas las criaturas”.³²⁶ La simplicidad de Dios consiste en que su esencia no puede ser definida por ningún concepto y por tanto, el alma *in-formada* en Él se remonta sobre la *nada* y se eleva hasta tocar lo inefable de la Unidad indivisa de Dios.³²⁷

³²³ Maestro Eckhart, *Tratados y sermones*, p. 695.

³²⁴ *Ibíd.*, p. 90.

³²⁵ *Ibíd.*, p. 685.

³²⁶ *Ibíd.*, p. 95.

³²⁷ *Ibíd.*, p. 454.

Eckhart tiene la convicción de que el hombre, al despojarse de todo lo mundano, puede llegar a unirse con Dios, y para ello debe recordar *la gran nobleza* que Él ha puesto en su alma. Esta nobleza consiste en que Dios está en el fondo más íntimo del hombre siempre y cuando “el alma no haya salido de paseo con los cinco sentidos”.³²⁸ Por tanto, para que el alma aprenda a dirigirse hacia su interior, donde puede hallar a Dios y unirse con Él, hace falta la gracia cuya obra es “llevar el alma de retorno a Dios”³²⁹ y, cuando vuelve *de manera milagrosa* a la fuente de la cual emanó, comprende lo inefable de *la pureza* y el *resplandor* de la naturaleza divina. En este punto máximo de unión Eckhart explica que el alma despojada y purificada de todo aspecto mundano “ha de ser elevada y debe re-fluir en el Verbo con la misma pureza con que emanó de Él”.³³⁰ Porque, según Eckhart, el Padre creó al alma dentro del Hijo y cuando el alma ha cumplido plenamente su tarea terrenal y se ha despojado de sí misma y ha dejado actuar a la gracia para que el Hijo pueda nacer en ella, entonces se transforma en esencia divina.³³¹ El alma que recorre esta travesía ha retornado a Dios por el Hijo Único, el Verbo Encarnado; está unida al Uno en su esencia y Él se da a ella con todo lo que Él es; ella ha llegado a ser por gracia lo que Él es por naturaleza;³³² ella desfallece de amor en el abrazo eterno de Dios que es su fin y su comienzo.

En este contexto de la mística especulativa el Maestro Eckhart recurre a la figura de las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* para reafirmar el proceso de *purificación, iluminación y perfección* del alma:

Una palabrita más sobre el alma y luego nada más: ¡Vosotras, *hijas de Jerusalén*, no os fijéis en que soy morena! El sol me destiñó y los hijos de mi madre lucharon contra mí (Cant 1, 5). Con este verso se refiere a los hijos de este mundo; a ellos les dice el alma: Aquello del sol, o sea, los placeres de este mundo, que me alumbra y toca, me hacen oscura y morena pero *no os fijéis en ello*. El marrón no es un color perfecto; tiene algún matiz claro pero también

³²⁸ Ibíd., p. 548.

³²⁹ Ibíd., p. 456.

³³⁰ Ibíd., p. 702.

³³¹ Ancele y Hustache, *El Maestro Eckhart...*, p. 82.

³³² Maestro Eckhart, *Tratados y sermones*, p. 237.

alguno oscuro. Cualquier cosa que el alma piense u opere con sus potencias, por clara que sea en ella, sin embargo es una mezcla. Los hijos (y las hijas de Jerusalén) son todas las potencias inferiores del alma; todas ellas la combaten, la critican y la tientan. [...] Por más hermosa y adornada que se presente, y por útil que sea con sus obras, todo esto aún es imperfecto. Por eso dice: *¡Oh tú, la más hermosa de las mujeres, sal y retírate!* (Cant 1, 7).³³³

En este caso, la figura de las *hijas de Jerusalén* de *Cantar 1, 5* adquiere una significación más profunda, no solamente representa el alma en general sino que, de manera particular, remite a las potencias inferiores del alma, es decir, a la sensibilidad y a los movimientos pasionales que perturban el ascenso hacia la Unidad suprema. En el proceso de purificación el alma debe luchar por alejarse de sus potencias inferiores que empañan su belleza original; por eso el alma es invitada a *salir y a retirarse*, es decir, a elevarse con la fuerza de la gracia hasta las altas cumbres de la divinidad donde habita la perfecta unidad de lo bello, lo bueno y lo verdadero. En este mismo sentido, dirá san Juan de la Cruz: *¡Oh ninfas de Judea! [...] morá en los arrabales / y no queráis tocar nuestros umbrales.*

El Maestro Eckhart “es sin duda el gran místico de Occidente y padre de una línea de *sabiduría de Dios escondida* que, a pesar de las condenas, se despliega por Europa y llega, sin solución de continuidad, al Carmelo reformado de Teresa y sus discípulos”,³³⁴ después de él, la mística renana se afianzó con las obras de sus hermanos de comunidad, los dominicos Juan Tauler y Enrique Suso. Ambos enseñan, como Eckhart, que el alma debe abandonar todo lo creado para encontrarse con Dios, pero con Suso se lleva a cabo un cambio de paradigma en la mística renana: el paso de la mística de la esencia a la mística del sufrimiento y del amor. Para Eckhart la experiencia mística es abandono de sí mismo para dejar que el Verbo nazca en el fondo del alma. Para Suso se trata de *convertirse en una imagen expresiva del crucificado*.³³⁵ Eckhart contempla la deificación del cristiano y, aunque Suso también lo hace, su acento recae en la Pasión de Cristo que, con

³³³ Ibíd., p. 417.

³³⁴ García Galiano, *La sabiduría de Dios*, p. 169.

³³⁵ Libera, *Eckhart, Suso, Tauler...*, p. 56.

un lenguaje poético e intimista, define como el único *tesoro de los pobres* que permite que sus almas retornen a la abundancia del amor en la unidad de Dios.

3.3.2. Las hijas de Jerusalén en Juan Tauler

Tauler fue un maestro de la palabra hablada. Sus enseñanzas estaban dirigidas a los que él llamaba *los amigos de Dios*, “grupos de gente culta entre casados y solteros que necesitaban de una guía espiritual”.³³⁶ Acogió con serenidad las tesis de Eckhart y las combinó con la interpretación simbólica de pasajes de la Escritura cuyo resultado fue una predicación vibrante que, desde lo cotidiano, animaba a sus oyentes a descubrir el sentido cristiano de la vida mística, fundada “en el conocimiento experimental de Dios en el alma, que la conduce través de varias transformaciones hasta disfrutar de la presencia divina dentro de sí por gracia”.³³⁷

La predicación tauleriana no desarrolló ningún sistema filosófico o teológico concreto. El pensamiento de Tauler progresa concéntricamente en sus sermones “para urgir la marcha a la unión con Dios y utiliza la psicología o la teología sólo en función de itinerario espiral hombre-Dios”.³³⁸ Su antropología es deudora del pensamiento de Eckhart y también son evidentes sus preferencias neoplatónicas al respecto: “Se puede decir que el hombre está compuesto de tres hombres en uno. El primero es el hombre exterior, animal, sensual. El segundo es el hombre razonable. El tercero es el *impulso substancial*, cima del alma”,³³⁹ a partir del cual Tauler introduce el tema central de su predicación: *las profundidades del alma y el nacimiento del Verbo en ella*. El *fondo del alma* que se entiende como un substrato o yacimiento recóndito donde Dios mora y del cual surge el *impulso vital*³⁴⁰ que genera un movimiento recíproco de Dios en el alma y del alma en Dios. Tal movimiento abre caminos para que el hombre pueda entrar en sus profundidades,

³³⁶ Toscano y Ancochea, *Místicos neoplatónicos...*, p. 91.

³³⁷ Juan Tauler, *Obras*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca-Fundación Universitaria Española, 1984, p. 22.

³³⁸ *Ibíd.*, p. 35.

³³⁹ *Ibíd.*, p. 317. Esta visión tripartita del hombre recuerda a la antropología gnóstica cuando habla del hombre *hylicos* (corporal), *psiquikos* (racional) y *pneumatikós* (espiritual). Este último término también es utilizado por san Pablo para designar la apertura del hombre a la gracia (1Co 2,14-15).

³⁴⁰ Tauler, *Obras*, p. 319.

en lo más íntimo de sí mismo, para encontrar allí la perfecta unidad en Dios.³⁴¹ De esta experiencia brota, según Tauler, una *mística auténtica* en cuyo ambiente aparece la figura de las *hijas de Jerusalén* del *Cantar*:

El nacimiento divino en este fondo inunda el alma de alegría. Cuando se logra, el espíritu disfruta de gozo indescriptible. Mis amigos, que nadie se atreva a turbar a tales hombres ni los obliguen a la multiplicidad de obras exteriores. Dejen que Dios lleve a cabo su obra. Nuestro Señor dice en el libro del Amor: *Yo os conjuro, hijas de Jerusalén, por las gacelas, por las ciervas del campo, no despertéis, no desveléis al Amor, hasta que a ella le plazca* (Ct 2, 7). Tales almas deben abstenerse de preguntar a maestros que no comprenden nada. Podrían ponerles en gran confusión y podrían apartarlas del camino verdadero. Estas personas deben hartar velar sobre ellas mismas, porque su alegría crece interiormente y se desborda como fermenta el vino nuevo en los toneles.³⁴²

En este caso, el conjuro de las *hijas de Jerusalén* está orientado a preservar el gozo del alma una vez ha retornado “a su origen de inocencia mediante la liberación de cautividades ocasionadas por el mal uso del hombre exterior y el desorden de los sentidos y la razón”.³⁴³ Las *hijas de Jerusalén* simbolizan el acompañamiento vigilante que el alma necesita para avanzar en el itinerario espiritual del *hombre interior* propuesto por Tauler; desde la intencionalidad del conjuro ellas acompañan al hombre a adentrarse en el *fondo del alma* cuya travesía es la más eficaz para reproducir la imagen de Cristo que es la íntima realidad de Dios en el alma. En efecto, el nacimiento de Cristo en el alma es el motivo de la unidad gozosa en Dios que las *hijas de Jerusalén* deben preservar de las dispersiones exteriores ocasionadas por los sentidos.

³⁴¹ Libera, *Eckhart, Suso, Tauler...*, p. 63.

³⁴² *Ibíd.*, p. 353.

³⁴³ *Ibíd.*, p. 52.

3.3.3. Las Bodas del alma de Jan van Ruusbroec.

Figura implícita de las hijas de Jerusalén del Cantar

Los místicos renanos ejercieron una profunda influencia en sus contemporáneos, entre los cuales destaca a Jan van Ruusbroec (1293-1381), el “diamante místico de Flandes, campesino, apóstol, ermitaño, iniciador del idioma flamenco; un amante de la vida interior, infinita y perfecta,”³⁴⁴ que supo responder, como Eckhart, a la piedad de las almas ávidas de Dios.

Ruusbroec propuso una mística de la Trinidad donde la comunión del Padre, del Hijo y del Espíritu constituye el *hogar de la vida común* en el cual el alma desea vivir, porque esa *común-uniión* es la cima de la experiencia mística. La estructura ruusbroquiana para alcanzar dicha unión con lo divino está inspirada en el sistema neoplatónico que, probablemente, el autor descubrió en la lectura del *Corpus Dionisiacum*. En efecto, la vida espiritual, según Ruusbroec, se divide en tres fases progresivas cuyo camino de ascensión es Jesucristo como vivencia personal dentro de la Iglesia: i) la vida activa (purificación)³⁴⁵ que consiste en luchar contra la dispersión de los sentidos desde la *unidad del corazón* y corresponde a la *gente buena* que, una vez purificada, se cumple en ella las palabras del Evangelio: *Siervo bueno y fiel... entra en el gozo de tu Señor*.”³⁴⁶ ii) la vida interior (iluminación)³⁴⁷ que se inicia con mayor recogimiento en el Espíritu para practicar las virtudes que convierten al hombre en *amigo de Dios* bajo la afirmación de Cristo: *Ya no os llamo siervos... sino amigos*.”³⁴⁸ A partir de esta experiencia de *amistad divina* se abren caminos de contemplación que conducen al centro del alma donde Cristo, imagen del Padre, desvela su rostro. iii) La vida supraesencial (unión perfecta)³⁴⁹ “es el océano donde confluye en unidad la vida

³⁴⁴ Jan Ruusbroec, *Obras*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca-Fundación Universitaria Española, 1985, p. 19.

³⁴⁵ *Ibíd.*, p. 303 ss.

³⁴⁶ Mt 25, 21.

³⁴⁷ Ruusbroec, *Obras*, p. 343 ss.

³⁴⁸ Jn 15, 15.

³⁴⁹ Ruusbroec, *Obras*, p. 353 ss.

de las Tres Divinas Personas; es la vida contemplativa por la cual el alma, al salir de sí misma, se hace unidad de amor con el Amor de Dios”.³⁵⁰

Este itinerario descrito por Ruusbroec en *Bodas del Alma*, su obra cumbre, se desarrolla en la atmósfera evangélica creada por la *parábola de las diez vírgenes*, especialmente a partir del versículo *Mirad que ya llega el Esposo, salid a su encuentro*.³⁵¹ La interpretación alegórica de Ruusbroec identifica a Cristo con el Esposo y a la naturaleza humana con la esposa que Dios creó a imagen y semejanza de sí mismo.³⁵² Cuando la naturaleza humana cometió el pecado original fue separada del paraíso y sometida a la esclavitud, pero Dios, conmovido por los sufrimientos de la esposa, envió a su Hijo Único en su rescate y en el vientre de la Virgen María contrajo matrimonio con ella y la incorporó a su persona. “Así Jesucristo, fiel Esposo, se unió a nuestra naturaleza para instruirnos con divinas enseñanzas y fidelidad perfecta [...] nos ha enriquecido con sus dones para que, adornados de virtudes, salgamos como Él dice, a su encuentro en el palacio de gloria, a gozar de Él eternamente”.³⁵³ Esta es la base sobre la cual Ruusbroec estructura el contenido de las *Bodas del alma*:

Así, pues, nos dice Jesucristo, el señor de la Verdad: *Mirad que ya llega el Esposo, salid a su encuentro*. Con estas palabras Jesucristo, el que nos ama, nos enseña cuatro cosas. Ante todo nos da una orden: *Mirad*. Los que permanecen ciegos y desprecian este aviso no participan de la gloria. Por la segunda palabra nos muestra lo que debemos ver; es decir, la venida del Esposo. En tercer lugar nos enseña y manda lo que debemos hacer y dice: *Salid*. Finalmente, al decir *a su encuentro* nos muestra el provecho y fruto de todas nuestras obras y de toda nuestra vida, es decir, el encuentro del amor con el Esposo.³⁵⁴

La venida del Esposo implica salir a su encuentro; por tanto, la orden de *salir* “expresa la diligencia con que el alma limpia y evidencia en sus cristales el rostro

³⁵⁰ Ibíd., p. 65.

³⁵¹ Mt 25, 6.

³⁵² Ruusbroec, *Obras*, p. 303 ss.

³⁵³ Ibíd., p. 304.

³⁵⁴ Ibíd.

empañado del Esposo; *salir a su encuentro* equivale a un despertar del alma en ansias de alcanzar la mano de aquel que la hirió con tanto amor”;³⁵⁵ es la convergencia de todos los medios de gracia y virtud que conducen al *matrimonio espiritual* del alma con Dios en el *hogar de la vida común*. Desde el contexto nupcial de la parábola de Jesús, el mandato de salir al encuentro del Esposo está dirigido a las *diez vírgenes* que acompañan a la esposa; estas doncellas —de acuerdo al análisis comparativo realizado anteriormente entre Mt 25, 1-13 y *Cantar* 3, 11— se comportan de una manera muy semejante a las *hijas de Jerusalén* (o *de Sión*) que forman parte del cortejo nupcial en el *Cantar*. Sólo en este sentido se podría decir que la figura de las *hijas de Jerusalén* está presente de una manera implícita en la interpretación ruusbroquiana de la *parábola de las diez vírgenes* que sostiene gran parte del argumento de las *Bodas del alma*.

3.4. Las hijas de Jerusalén en la Devotio moderna

Históricamente, la *Devotio moderna*³⁵⁶ fue el movimiento espiritual que surgió a finales del siglo XIV como una paradójica prolongación de la mística renano-flamenca. Mientras Eckhart y su escuela cultivaban el modelo de *hombre interior*, casi por la misma época, un grupo de clérigos y laicos de los Países Bajos proponía el modelo de *hombre devoto*.³⁵⁷ El iniciador de este movimiento fue Gerardo Groote (1340-1384), quien, después de una vida mundana, renunció a sus comodidades y comenzó una experiencia de vida contemplativa y activa en favor de la reforma de la Iglesia, primero en el ambiente cartujano y luego en la acción pastoral de predicar la penitencia por toda la región flamenca bajo la dirección espiritual de Ruusbroec aunque sus respectivas doctrinas místicas no fueran del todo coincidentes.³⁵⁸ A Groote se remonta la fundación de dos de las

³⁵⁵ Ibíd., p. 295.

³⁵⁶ La *Devotio moderna* podría ser, en virtud de la terminología, el correlativo de la *vía moderna* que designa la corriente filosófica nominalista creada por Guillermo de Ockam. Tanto la *Devotio moderna* como la *vía moderna* de la filosofía “responden a una nueva situación sociocultural y sociorreligiosa que se traduce en nuevas corrientes en el ámbito de la piedad y la filosofía como en todos los demás campos de la vida del hombre”. Álvarez Gómez, *Historia...* p.22

³⁵⁷ Jesús Álvarez Gómez, *Historia de la vida religiosa*, vol. III, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1990, p. 23.

³⁵⁸ Ibíd., p. 26.

instituciones más importantes de la época, “lazo de unión entre la Edad Media y la Moderna: *los hermanos de la vida común* (un término que evoca la noción ruusbroquiana de *vida común*) y la *Congregación de Windesheim*”.³⁵⁹ Progresivamente, el espíritu austero y devoto de estas fundaciones se extendió por toda la cristiandad occidental e influyó en los demás movimientos reformadores de la Iglesia.³⁶⁰

Aunque la *Devotio moderna* haya sido, en cierta manera, una reacción contra la mística especulativa de la época, es innegable la influencia de los místicos renano-flamencos sobre el estilo de vida de los *devotos*. En efecto, uno de los rasgos más característicos de la *Devotio moderna* es la *interioridad contemplativa*³⁶¹ que surgió a raíz “del cansancio que experimentaban los fieles frente a una Iglesia decadente, que apelaba con suma facilidad a la excomunión y al entredicho”.³⁶² De igual manera, la *Devotio moderna* valora el tema de la *afectividad* expresada mediante una voluntad ascética, un corazón generoso y una devoción nutrida por la oración metódica y una vida espiritual ejercitada.³⁶³ Los *devotos* no ignoran la especulación de los renano-flamencos de la cual adoptan expresiones como el *fondo del alma* y la *introspección*, pero “el número de almas que aspiran a la vida perfecta se reduce cada vez más y espíritus lúcidos como el de Groote, temen desanimar a la gran masa de fieles al proponerles un ideal demasiado difícil. El alma se ve incitada menos a meditar sobre los altos misterios del Logos que sobre la humanidad de Dios hecho hombre”.³⁶⁴ En este ambiente aparece la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis (1380-1471) que sintetiza los aspectos principales de la *Devotio moderna*. “Ya el propio Ruusbroec

³⁵⁹ Ancelet y Hustache, *El Maestro Eckhart...*, p. 187.

³⁶⁰ Hay que mencionar que si el movimiento de la *Devotio moderna* “hubiera sido mejor secundado, se hubiesen ahorrado a Europa las disensiones de la Reforma, las guerras de religión, la guerra de los treinta años y toda la cadena sin fin de sus consecuencias” (Ancelet y Hustache, *El Maestro Eckhart...*, p. 187). De igual manera, para valorar la importancia de las fundaciones de Groote, basta señalar que figuras como Nicolás de Cusa, Tomás de Kempis y Erasmo de Rotterdam pertenecieron a ellas, al menos al principio de su formación humana y cultural.

³⁶¹ Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*, Barcelona, Regina, 1974, p. 197 ss.

³⁶² Álvarez Gómez, *Historia de la vida...*, p. 29.

³⁶³ Son los *devotos* quienes acuñan la expresión *ejercicios espirituales* que hará suya san Ignacio de Loyola.

³⁶⁴ Ancelet y Hustache, *El Maestro Eckhart...*, p. 190.

insistía en las *Bodas del alma* sobre la ejemplaridad de Cristo y en el esfuerzo que el cristiano debe realizar para asimilar sus virtudes”;³⁶⁵ pero en la obra de Kempis, la insistencia en la imitación práctica del Jesús de los Evangelios creó un concepto demasiado abstracto de Él; porque, más que fijarse en la humanidad histórica de Jesús, los devotos se fijaron en sus virtudes.³⁶⁶ Esta visión acentuó las prácticas ascéticas donde el esfuerzo de la voluntad se ocupaba en ejercitar las virtudes y vencer los defectos. En tal contexto aparece la figura de las *hijas de Jerusalén* del *Cantar* interpretada en una de las obras de Kempis:

Llorad juntamente conmigo todos mis amigos, y ved mi dolor porque fuerte es, y vehemente. Atended y poned los ojos en mis llagas: porque profundas son, y muy hondas. Qué es lo que lloro? Lloro porque estoy sentado entre tinieblas y en la sombra de la muerte: y no veo la luz del Cielo. Pues qué alegría ó qué contento puedo yo tener? Yo hombreçillo miserable bajè de Jerusalèn a Jericò, y vine à caer en manos de unos ladrones muy crueles, los quales me robaron y despues me despojaron de la túnica de inmortalidad y me acuchillaron y se fueron, y me dejaron medio muerto. Hallaronme las guardas de la Ciudad: hirieronme y llenaronme de llagas, y las guardas de los muros me quitaron la capa. *Hijas de Jerusalén* á hora, pues, es tiempo; decidlo al Amado, que estoy lleno de dolores. Hacedle un mensajero que le diga que Lazaro su querido està enfermo.[...] Yo soy hijo del traidor Adàn e hijo de la muerte, nascido todo en pecados.[...] Mas ahora calla un poco alma mia, porque oïdo he una voz de consolacion, que habla con aquellos que están tristes y desconsolados. Escribe: Bienaventurados los que lloran porque ellos serán consolados: y en otra parte. Haced penitencia porque el Reyno de los Cielos se acercó.³⁶⁷

Este texto pertenece al tratado *sobre la verdadera compunción* donde Kempis recurre a diversos pasajes bíblicos y elabora con ellos la historia de un devoto consciente de su situación de pecado y necesitado del perdón y el consuelo de Dios. El autor utiliza a las *hijas de Jerusalén* de *Cantar* 5, 8 como intermediarias entre el penitente y Dios (el Amado), de tal manera que son ellas las mensajeras

³⁶⁵ Álvarez Gómez, *Historia de la vida...*, p. 32.

³⁶⁶ *Ibíd.*, p. 33.

³⁶⁷ Tomás de Kempis, *Obras del venerable Kempis*, tomo I, trad. del P. Vergara Premostratense, Valladolid, Viuda é Hijos de Santander, 1789, fol. 423.

del dolor del devoto que ha sido víctima de las injusticias del pecado. Por tanto, las *hijas de Jerusalén* en la mentalidad ascética de Kempis podrían ser interpretadas de dos maneras. En primer lugar, serían la representación de las virtudes de Jesús que comunican paz y consolación a quien las practica con la firme voluntad de permanecer en el bien. Por otra parte, podrían representar la acción sacramental de la Iglesia que actúa como mediación entre Dios y los hombres para obtener el perdón de los pecados y la bienaventuranza. En todo caso, es significativo que las *hijas de Jerusalén* figuren en el proceso de conversión de los devotos porque, en el fondo, representan su papel original de acompañantes y mensajeras del Amor aún en las peores circunstancias cuando la amada ha perdido al Amado y está enferma de Amor (*Cantar* 5, 8), o cuando el pecador ha perdido la gracia y desea recuperarla. Según esto, las *hijas de Jerusalén*, en el ámbito de la *Devotio moderna*, serían testigos del cumplimiento de aquella promesa de Cristo que dice: “Al que mucho ama, mucho se le perdona.”³⁶⁸

También a España llegó la novedad de la *Devotio moderna* a través de los libros que llevaban consigo los peregrinos que aflúan a Compostela por el Camino de Santiago; otro tanto se le debe al Cisma de Aviñón que hizo circular, sobre todo por Cataluña y Aragón, las nuevas corrientes espirituales que invadían el sur de Francia provenientes de los Países Bajos.³⁶⁹ Por otra parte, el dominio de la Monarquía Hispánica sobre Flandes³⁷⁰ permitió contactos permanentes entre ambos países no sólo políticos sino también culturales; es seguro que, por esta mediación, la mística renano-flamenca y la *Devotio moderna* se abrieron paso,

³⁶⁸ Lc 7, 47.

³⁶⁹ Álvarez Gómez, *Historia de la vida...*, p. 28.

³⁷⁰ “La vinculación de Flandes a la Monarquía Hispánica fue una circunstancia que se cuajó durante el reinado de los Reyes Católicos. En los últimos años del siglo xv, los Países Bajos estaban gobernados por los duques de Borgoña. A partir del matrimonio de María de Borgoña con Maximiliano de Austria en 1477, este territorio pasó a ser patrimonio de la Casa de Habsburgo. Y posteriormente (1496) con el matrimonio de Felipe I de Habsburgo con Juana, hija de los Reyes Católicos, con cuyo heredero Carlos V, se produciría la unión de ambas casas. Desde entonces Flandes pasa a depender del trono castellano hasta los primeros años del siglo XVIII” (Aurelio García López, “La comunidad flamenca en la España de los Austrias. La marginación de los pintores flamencos de Pastrana”. En *Wad-al-Hayara. Revista de estudios de Guadalajara*, nº 26, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1999, p. 155).

anónimamente, hasta Bernardino de Laredo, Francisco de Osuna, santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz.

LAS HIJAS DE JERUSALÉN EN LA TRADICIÓN MÍSTICA JUDEOCRISTIANA					
MÍSTICA JUDÍA			MÍSTICA CRISTIANA		
Autores	Interpretación positiva	Interpretación negativa	Autores	Interpretación positiva	Interpretación negativa
El Zohar	<p>. Las HJ representan a las almas que aspiran a formar parte de la Jerusalén celestial.</p> <p>. Las HJ son interpretadas como las almas de los justos que conforman el reinado de Israel.</p> <p>. Las HJ representan a las almas que descienden al mundo y que son poseídas por la <i>Shejiná</i>, quien les infunde el deseo de buscar al amado y retornar con él a la unidad de la Jerusalén celeste.</p> <p>. Las HJ son el</p>		Dionisio Aeropagita.		<p>. Las HJ son meretrices portadoras de deseos apasionados que dispersan los sentidos y los alejan de la unidad primordial.</p> <p>. Las HJ representan a todo aquello que perturba y distrae el reposo del alma cuando ha entrado a gozar de la plenitud del bien, del amor y de la belleza en el seno de la divinidad.</p>

	<p>esfuerzo humano por ascender hasta la unidad trascendente del amor divino.</p> <p>. Las HJ representan a las doce tribus de Israel.</p>				
			Maestro Eckhart	. Las HJ representan el proceso de purificación, iluminación y perfección del alma.	. Las HJ representan las potencias inferiores del alma, es decir, la sensibilidad y los movimientos pasionales que perturban el ascenso hacia la Unidad Suprema.
			Tauler	. Las HJ simbolizan el acompañamiento vigilante que el alma necesita para avanzar en el itinerario espiritual hacia la Unidad Suprema.	
			Ruusbroec	. Las HJ son vírgenes acompañantes de la novia semejantes a las <i>diez vírgenes</i> de la parábola evangélica. (No está de más	

				recordar que <i>virgen es ninfa</i> en la tradición grecolatina.)	
			Tomas de Kempis	<p>. Las HJ son intermediarias (como las ninfas) entre el ser humano y Dios.</p> <p>. Las HJ son la representación de las virtudes de Cristo que comunica paz y consuelo a quien practica el bien.</p>	

4. LAS HIJAS DE JERUSALÉN EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL: DE LA ASIMILACIÓN A LA PLENITUD

4.1. *Aproximación contextual*

El Renacimiento que floreció en España en los albores del siglo XVI se caracterizó, ante todo, por la capacidad de absorber información en las diversas fuentes culturales que se habían desarrollado en Europa durante la época medieval. La riqueza de este legado fue acogida por los humanistas españoles, quienes consiguieron armonizar lo antiguo y lo nuevo para ofrecer una nueva concepción de la vida y del mundo con rasgos visibles de originalidad.³⁷¹ El horizonte de expectativas de este periodo estuvo motivado por la urgencia de renovación que reclamaban todas las estructuras sociales, religiosas y políticas del momento debido a las diversas conmociones causadas por la crisis del mundo medieval manifestada con mayor celeridad desde principios del siglo XIV.

El Renacimiento abrió nuevos caminos a España para comprenderse a sí misma y proyectarse hacia el mundo: emergió como una nación unida bajo la corona de los Reyes Católicos; asumió grandes responsabilidades políticas cuando en 1519 su rey fue elegido sacro emperador romanogermánico con el nombre de Carlos V; inició la expansión imperial en ultramar y se convirtió en la primera potencia mundial de los tiempos modernos.³⁷² En el aspecto religioso, España albergaba el credo de tres religiones y, a pesar de cierta tolerancia entre judíos, musulmanes y cristianos las tensiones estaban latentes hasta el punto que los Reyes Católicos, para conseguir la unidad religiosa, decidieron expulsar de los reinos españoles a los judíos (1492) y a los musulmanes (1502) que se negaron a abrazar el cristianismo. Para garantizar la unidad nacional en torno a la ortodoxia católica, desde 1478 la Corona, con el beneplácito de la autoridad papal, había

³⁷¹ Sergio Fernández López, *El Cantar de los Cantares en el humanismo español. La tradición judía*, Universidad de Huelva, 2009, p. 13.

³⁷² Alexander Parker, "Dimensiones del Renacimiento español". En *La época del Renacimiento: el amanecer de la edad moderna*, ed. de Denys Hay, Barcelona, Labor, 1972, p. 235.

establecido la Inquisición cuyos tribunales fueron constituidos de manera progresiva en casi toda la geografía de los dominios españoles.³⁷³ Esta medida aplicada especialmente a la población de conversos o *cristianos nuevos*, se impuso como una poderosa institución política y religiosa que llegó a controlar el destino de la sociedad española en todos sus ámbitos.

Durante el Siglo de Oro español la Inquisición desempeñaba un papel necesario que no podían cumplir otras instituciones: como guardián contra la herejía, como protector de la moralidad pública, como árbitro entre facciones rivales, como tribunal de causas menores. [...] Tras su fulminante entrada en el curso de la historia española, se deslizó subrepticamente en el cauce de la vida cotidiana. Su impacto y su permanencia serían mucho más persistentes de lo que nadie podía haber imaginado en sus inicios.³⁷⁴

Detrás de este panorama inquisitorial se puede percibir que la sociedad española vivía una compleja *reforma* social y cultural motivada por sentimientos religiosos y ambiciones políticas cuyo propósito era crear y consolidar una nueva nacionalidad donde Estado e Iglesia pudieran fundirse en un abrazo de intereses comunes. Tal empeño desató serias polémicas “entre quienes defendían la Inquisición como baluarte necesario contra la herejía que amenazaba a la sociedad desde dentro y desde fuera”³⁷⁵ y entre aquellos que condenaban la persecución religiosa y la intolerancia de su proceder.³⁷⁶ En todo caso, tanto los defensores como los detractores aceptaron sin vacilaciones “que la Inquisición era un tribunal omnipresente y omnipotente cuyos tentáculos llegaban a todos los rincones de la tierra”.³⁷⁷ Este concepto describe la imagen que se creó en torno a una institución conflictiva y temida desde sus orígenes y, por ello, ocupó el centro de las

³⁷³ Henry Kamen, *La Inquisición española. Una revisión histórica*, Barcelona, Crítica, 2011, p. 52ss

³⁷⁴ *Ibíd.*, p. 84.

³⁷⁵ Pedro Santoja, *La herejía de los alumbrados y la espiritualidad en la España del siglo XVI. Inquisición y sociedad*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, p. 219.

³⁷⁶ “Los detractores de la Inquisición condenaban ante todo el móvil de los Reyes Católicos para fundarla porque, más allá del propósito de exterminar la llamada *herejía judía*, los impulsaba la avaricia o el ansia de apoderarse de las inmensas riquezas de los conversos. [...] El primer libro polémico contra la Inquisición española fue el *Reginaldo Montano* editado en Heidelberg en 1567; en él se muestran las *mañas* y *artes* empleadas por la Inquisición para lograr sus fines. Este libro contribuyó a encender lo que se llamó *la leyenda negra española*” (Santoja, *La herejía...*, p. 221 ss).

³⁷⁷ Henry Kamen, *La Inquisición...*, p. 303.

tensiones de la sociedad española durante más de tres siglos siempre bajo el amparo de la arrogancia que da el poder.

En los campos castellanos creció también una de las mejores semillas del Renacimiento: el humanismo. Esta nueva manera de explicar el mundo con espíritu crítico, con *letras de humanidad*, abrió caminos “para decir cosas fundamentales de tal forma que todos las pudieran entender, en una lengua clara, bella y elegante sin la jerigonza inaccesible de los escolásticos”.³⁷⁸ El humanismo español fue mucho más que un movimiento intelectual heredado de Italia; su irrupción en las cortes transformó las costumbres señoriales de la época: fue una manera nueva de divertirse, de amar, de hacer la guerra, el arte o la literatura; los maestros de humanidades obtuvieron un lugar influyente en las cortes; los mecenas construyeron bibliotecas ricas en fondos antiguos que sirvieron para educar en las artes liberales a una ponderada generación de caballeros reales que, además de guerreros, querían ser también poetas o escritores.³⁷⁹

Esta revolución sociocultural fue acogida favorablemente por los Reyes Católicos, quienes vieron en los humanistas a sabios pedagogos capaces de infundir en sus discípulos el amor más por la pluma que por la espada, de tal manera que la corona no dudó en apostar por una reforma educativa en sus reinos y con ese propósito facilitó la creación de nuevos centros de enseñanza superior,³⁸⁰ entre los que sobresalió la Universidad de Alcalá de Henares, fundada en 1498 por el gran mecenas del humanismo español, el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517). Desde entonces Alcalá se convirtió en un centro que, bajo la protección personal de Cisneros, atrajo a la vanguardia intelectual de la época con el fin de que los jóvenes no tuvieran que salir del reino para estudiar. A tal efecto, Cisneros dotó a la nueva universidad de cátedras esenciales orientadas hacia la filosofía y la teología; pero, de manera especial, hacia las lenguas y literaturas clásicas; para ello, el cardenal ofreció cátedras a los

³⁷⁸ Joseph Pérez, *Humanismo en el Renacimiento español*, Madrid, Gadir, 2013, p. 9.

³⁷⁹ *Ibíd.*, p. 12.

³⁸⁰ En España ya existía la Universidad de Salamanca cuyo privilegio de fundación había sido firmado por Alfonso X el Sabio en el año 1254 y todas las universidades que se crearon en la península Ibérica fueron posteriores a esa fecha (Pérez, *Humanismo en el Renacimiento...*, p. 72).

mejores maestros del momento, entre los que figuraban Antonio de Nebrija y Pedro Ciruelo; también extendió la invitación a Erasmo de Rotterdam y Luis Vives sin la fortuna de que vinieran en apoyo de su proyecto.

La orientación de la mentalidad reformadora de Cisneros acogió en un *abrazo universitario* a las tres herencias del saber occidental: la filosofía, la teología y la tradición clásica de las letras grecolatinas. Este abrazo con claros rasgos humanísticos inspiró a Cisneros para emprender desde Alcalá una de las tareas más destacadas del Renacimiento español: la *Biblia Políglota Complutense*. Para ello, el cardenal encomendó “a un grupo de eruditos la preparación de los textos del Antiguo Testamento en hebreo, griego (versión de los Setenta) y latín (la Vulgata); en cuanto al Pentateuco, también en arameo (Tárgum); y para el Nuevo Testamento, los textos en griego y en latín”.³⁸¹ El resultado de esta empresa³⁸² avivó el interés por los estudios bíblicos a partir de los textos originales cuyos frutos se pueden apreciar posteriormente en las obras de Cipriano de la Huerga, Benito Arias Montano y fray Luis de León.

Los principios aplicados por Cisneros a los nuevos estudios universitarios coincidían en gran medida con el tipo de reforma religiosa promovida por Erasmo desde el otro lado de los Pirineos. El evangelismo del humanista holandés encontró en España un terreno abonado por las iniciativas de Cisneros y su fama de reformador espiritual le mereció la estimación en los círculos universitarios de la península.³⁸³ Heredero de algunos matices propios de los místicos renano-flamencos y de ciertos aspectos doctrinales de la *Devotio moderna*, Erasmo impulsó un *retorno a las fuentes* del mensaje evangélico para lograr así la unidad de los mejores pensamientos humanos en torno a una *filosofía de Cristo* en la cual el hombre pudiera sentirse realizado; su intención era que el hombre, por

³⁸¹ Parker, *Dimensiones...*, p. 238.

³⁸² Los trabajos de compilación e impresión de la *Biblia Políglota Complutense* se iniciaron en 1502 y se prolongaron hasta 1517, cuando se completaron seis volúmenes. En 1522 se publicó el texto completo del que se llegaron a imprimir alrededor de 600 ejemplares, pero se conserva un centenar de ellas (Mariano Revilla, *La políglota de Alcalá. Estudio histórico-crítico*, Madrid, Imprenta Helénica, 1917, p. 15 ss).

³⁸³ Pérez, *Humanismo en el Renacimiento...*, p. 12.

mediación de Cristo, participara de lo divino desde la experiencia de un cristianismo esencial e interior, sobrio de afirmaciones dogmáticas, sin excesos litúrgicos ni aparatos de culto.³⁸⁴ Tal propósito tenía como tema nuclear *el elogio del culto en espíritu* centrado en la posibilidad humana de acceder a lo divino sin el agobio de las mediaciones ritualistas ni de la devoción rutinaria y vacía. Para hacer más objetiva su propuesta, Erasmo se empeñó en una labor de crítica textual especialmente del Nuevo Testamento para purificar su mensaje de las glosas innecesarias introducidas por la dogmática; también fue partidario de la popularización de los textos evangélicos y paulinos en todas las lenguas vernáculas para una mayor comprensión de su contenido.³⁸⁵

Este programa de reforma espiritual planteado por Erasmo guardaba cierta semejanza con las inquietudes renovadoras de otro discípulo de los *Hermanos de la vida común*: Martín Lutero.³⁸⁶ La evolución interna de este fraile agustino, guiada por el estudio de la Biblia y la *Devotio moderna*, lo condujo hacia un tipo de cristianismo esencialmente distinto de la concepción católica. Las críticas que, a manera de tesis, hizo Lutero a la teología escolástica y al proceder corrupto de la Iglesia jerárquica salieron a la luz en 1517, y en 1520 se dieron a conocer los principios doctrinales de lo que sería la Reforma Protestante:³⁸⁷ la *sola gracia divina*, la *sola fe* y la *sola Escritura* para establecer comunicación entre el hombre y Dios; por tanto, ninguna acción humana, ni mediaciones de tipo sacramental y ritual, serían necesarias para tal fin.³⁸⁸

³⁸⁴ Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, México, FCE, 1966, p. 802.

³⁸⁵ Marcel Bataillon, *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 155 ss.

³⁸⁶ Joseph Lortz, *Historia de la Iglesia. En la perspectiva histórica del pensamiento*, vol. 2, Madrid, Cristiandad, 1982, p. 109.

³⁸⁷ Los tres grandes escritos programáticos de la reforma luterana fueron: i) *A los nobles cristianos de la nación alemana*, donde expuso la necesidad de eliminar la diferencia entre laicos y sacerdotes, la propia interpretación de la Escritura, la estructuración de la Iglesia por naciones y la abolición del celibato. ii) *La cautividad babilónica de la Iglesia*, donde redujo a tres los sacramentos (bautismo, eucaristía y penitencia) y negó el carácter sacrificial de la misa. iii) *De la libertad del cristiano*, que contiene la famosa sentencia: "Un cristiano es señor de todas las cosas. Un cristiano es esclavo de todas las cosas" (Lortz, *Historia de la Iglesia...*, p. 113 s).

³⁸⁸ Los textos luteranos que mejor exponen esta doctrina son: *La cautividad babilónica de la Iglesia* y *De la libertad del cristiano*. Se ha recurrido a la siguiente bibliografía: Martín Lutero, *Obras de Martín Lutero. Lutero y la fe*, Buenos Aires, Paidós, 1971; Lucas Mateo Seco, *Martín Lutero. Sobre la libertad esclava*, Madrid, Magisterio Español, 1978.

De esta manera, Erasmo y Lutero encendieron la chispa de un fuego renovador en todas las estructuras de la Iglesia. Las exigencias de reforma promovidas por uno y otro se decantaron progresivamente por una *restauración* o por una *protesta*. Había quienes pedían una reforma respecto a la disciplina del clero y las prácticas cultuales para hacer que todo retornase a la praxis de la Iglesia primitiva; algunas órdenes religiosas tuvieron simpatía por este modelo y apostaron por la *restauración* de sus estilos de vida;³⁸⁹ en España, la *reforma del Carmelo* (1562), impulsada por Teresa de Ávila y Juan de la Cruz, podría ser un claro ejemplo del alcance y la madurez de ese modelo de renovación. Por otra parte, los más radicales exigían no solamente la reforma de las personas y de los abusos existentes, sino que *protestaban* contra las instituciones eclesiales por considerarlas una degeneración del cristianismo. Esta corriente desembocó en la Reforma Protestante propiamente dicha.³⁹⁰ El prototipo de la ambivalencia generada por estos dos grupos de renovación fue Erasmo, “el cual durante mucho tiempo vaciló entre Roma y Wittemberg, pero al final se decantó por Roma con harto disgusto de Lutero”.³⁹¹

Las relaciones políticas entre España, la corte flamenca y Alemania facilitaron la irrupción de estas corrientes de reforma espiritual en la religiosidad española.³⁹² Las nuevas tendencias místicas y ascéticas que florecieron en España durante el siglo XVI encontraron, especialmente, en la espiritualidad erasmiana una de las fuentes de inspiración. Los *cristianos nuevos* venidos del judaísmo constituyeron un terreno fértil para el desarrollo de estas iniciativas y por ese motivo, fueron vigilados y perseguidos por la Inquisición bajo sospecha de

³⁸⁹ Jesús Álvarez Gómez, *Historia de la vida religiosa*, vol. III, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1990, p. 66 ss.

³⁹⁰ *Ibíd.*, p. 67.

³⁹¹ *Ibíd.*

³⁹² Según Marcel Bataillon, “la elevación al trono de Carlos I de España y V de Alemania significó de manera decisiva, para España, la irrupción del Norte, o la atracción del Norte. *El intercambio cultural entre Flandes y el reino de Castilla tuvo imágenes significativas* como la de un Luis Vives adoptado por la ciudad de Brujas y la de un Erasmo ídolo en España” (Bataillon, *Erasmo y España*, p. 803).

judaizar en secreto además de predicar la libertad cristiana y el *abandono* a la *inspiración divina* sin intermediarios.³⁹³

4.2. El problema de los alumbrados

La política de conversión forzada establecida por los Reyes Católicos para judíos y musulmanes, el afán de renovación en el seno de una Iglesia corrupta y ostentosa, la irrupción del cristianismo erasmiano y los brotes de experiencias místicas en algunas órdenes religiosas hicieron del siglo XVI español “un hervidero de movimientos espirituales, cuyo fin último era la transformación de una religiosidad externa y jerarquizada en un cristianismo interior iluminado por la luz divina”.³⁹⁴ En este contexto apareció el fenómeno religioso de los *alumbrados* o *iluminados* cuyos miembros

llegaban al convencimiento de estar particularmente ilustrados por Dios, o con más o menos buena fe, así lo daban a entender. En consecuencia, vivían una vida de intensa piedad y aun intensamente mística, experimentaban supuestas revelaciones y éxtasis. Más aún. Como tales eran estimados y reverenciados por los demás. Por consiguiente, la imagen de un alumbrado era la imagen de una persona intensamente piadosa y aun mística, enaltecida por los fenómenos de éxtasis y revelaciones, unas veces fruto de una pura ilusión. Aparece como distintivo general de los alumbrados una supuesta visión y unión íntima con Dios, llámese abandono o *dejamiento* y aun a las veces *unión substancial*.³⁹⁵

El origen de este movimiento espiritual es oscuro y confuso³⁹⁶ porque “en él se dan cita todas las tendencias heterodoxas de la época (erasmismo, luteranismo, milenarismo franciscano) mezcladas con elementos de la tradición católica en un

³⁹³ Ibíd., p. 803.

³⁹⁴ José García Gutiérrez, *La herejía de los alumbrados*, Madrid, Mileto, 1999, p. 27.

³⁹⁵ Bernardino Llorca, *La Inquisición española y los alumbrados*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1980, p. 56.

³⁹⁶ La primera mención de los *alumbrados* apareció en el *Edicto de Toledo* de 1525 promulgado por la Inquisición en un documento donde, de manera sistemática, se da cuenta de la doctrina que profesaba este movimiento espiritual y la correspondiente censura aplicada a cada proposición *iluminista*. El texto publicado por Vicente Beltrán de Heredia en 1950 es fiel copia del manuscrito 14 del Archivo Nacional de Madrid, sección Inquisición. Antonio Márquez incluyó el texto del *Edicto* en el Apéndice I de su estudio *Los alumbrados. Orígenes y filosofía (1525-1559)*, Madrid, Taurus, 1980, p. 229.

terreno profusamente semitizado”.³⁹⁷ En efecto, hay quienes defienden un origen judío o islámico de los alumbrados castellanos como reacción a la política de conversión forzosa al cristianismo y, ante ello, “nada tiene de extraño que surgiesen movimientos subversivos de carácter místico-religioso que despertaran en los conversos una viva adhesión para liberarse del nuevo credo”.³⁹⁸ También se habla de un origen europeo de los alumbrados a partir de la lectura de los místicos renano-flamencos, cuyo eje temático era la fusión del alma con la divinidad:

El hombre desea hallar reposo en Dios por encima de todas las cosas. Necesita entonces en el abandono de sí mismo, con firme confianza, esperar humilde y pacientemente nuevas riquezas y nuevos dones.[...] Luego, cuando descansa en Él por encima de toda intención, de todas las cosas y el propio yo, hallará reposo en la unidad sublime donde Dios y el espíritu amante se unen sin medio.³⁹⁹

Estas afirmaciones de Ruusbroec recogen la herencia mística que se remonta al Maestro Eckhart y sus discípulos Tauler y Suso; a ellos Menéndez Pelayo hace responsables del origen de los alumbrados en España porque sus escritos, al ser traducidos al castellano, fueron más leídos y su temática muy proclive a la embriaguez contemplativa.⁴⁰⁰ A este respecto se debe anotar que Menéndez Pelayo incurre en una exageración en cuanto que no es posible comprobar que la influencia de los místicos del norte haya sido determinante en el origen de los alumbrados; ni por las veces que son citados en los sumarios de la Inquisición, ni por el volumen de sus obras decomisadas a los convictos se puede afirmar que los contemplativos del norte hayan sido los responsables directos del iluminismo español. De igual manera, se ha buscado el origen de este movimiento en las doctrinas de la *Devotio moderna* contenidas en la obra de Tomás de Kempis

³⁹⁷ Ibíd., p. 82.

³⁹⁸ Ibíd., p. 89.

³⁹⁹ Ruusbroec, *Obras*, p. 347.

⁴⁰⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. II, Madrid, BAC, 1978, p. 148. Sobre esta influencia también se ha consultado Joaquín Sanchis Alventosa, “La escuela mística alemana y sus relaciones con los místicos de nuestro siglo de oro: Eckhart y Juan Tauler”. En *Verdad y Vida*, nº 5-8, Madrid, PP. Franciscanos, 1944, pp. 66-101.

—cuyo influjo fue notorio en la espiritualidad de la *observancia franciscana*⁴⁰¹ que tanta conexión tuvo con los primeros alumbrados castellanos—,⁴⁰² pero los resultados tampoco han sido definitivos. Sin embargo, Antonio Márquez intentó mediar en esta cuestión y propuso una tesis sobre el origen filosófico-místico de este movimiento a partir de un nexo común a las lecturas que influyeron en sus miembros:

Ya se trate de Eckhart o de su prolija descendencia, de Taulero o Ruusbroec, de Suso o de la *Devotio moderna*, de Kempis o de Gerson, de san Bernardo o san Buenaventura, todos enlazan, directa o indirectamente, pero siempre de una manera formal, con el Pseudo Dionisio y, por él, con la filosofía griega de neoplatónicos y gnósticos.⁴⁰³

En esta tesis Márquez postula un origen remoto del iluminismo español basado en el platonismo y sus formulaciones gnósticas,

para resaltar después un eslabón sintético entre lo griego y lo cristiano en el Pseudo Dionisio. De este material bebería toda una alcavela de autores de distintas épocas y culturas, cuyas formulaciones pasarían a los alumbrados a través de la lectura de místicos entroncados con tales mistagogias.⁴⁰⁴

El planteamiento de Antonio Márquez completado, en cierto modo, por José García Gutiérrez, puede ser razonable en cuanto que la influencia del Pseudo-Dionisio es evidente en la tradición mística posterior a sus tratados.⁴⁰⁵ El propio Eckhart, “sin duda la figura más importante de la mística europea anterior a san Juan de la Cruz, tuvo como fuente primaria y suprema la obra del Areopagita”.⁴⁰⁶ En cuanto a la irrupción de las doctrinas del *Divino Dionisio* en Castilla vale anotar que la traducción y comentarios de sus obras formaban parte del repertorio

⁴⁰¹ La *Observancia franciscana* fue un movimiento de reforma impulsado por el cardenal Cisneros cuyos precedentes se remontan a los franciscanos espirituales, beguinos y fraticelos de finales de siglo XIII y principios del siglo XIV.

⁴⁰² Santoja, *La herejía de los alumbrados...*, p. 39.

⁴⁰³ Márquez, *Los alumbrados...*, p. 119

⁴⁰⁴ García Gutiérrez, *La herejía...*, p. 109.

⁴⁰⁵ Como ejemplo de tal influencia se puede señalar que el Renacimiento estuvo espiritualmente bajo el signo del Pseudo-Dionisio: Marcilio Ficino lo tradujo y lo difundió en la Academia Florentina y, por otra parte, Nicolás de Cusa lo tuvo de referencia para escribir la *Docta ignorantia*.

⁴⁰⁶ Márquez, *Los alumbrados...*, p. 119.

popular cisneriano a partir del cual fueron ampliamente conocidas incluso por los alumbrados.⁴⁰⁷ En todo caso, ninguna de estas explicaciones sobre el origen del iluminismo español puede ser exclusiva; el hecho de que los alumbrados fueran un movimiento reaccionario de la ortodoxia cristiana o que leyesen tal o cual autor europeo más o menos heterodoxo, no les privó de nacer y crecer en un medio católico con hondos anhelos de reforma.⁴⁰⁸

El universo de los alumbrados es profundamente místico y, por tanto, ahistórico; en él se niega todo movimiento y toda mediación entre la realidad y la trascendencia, no hay espacio para lo sacramental. Los alumbrados creían que el único ejercicio capaz de caracterizar al místico puro, al quietista, era la contemplación del mundo desde las altas esferas de la Nada y el Amor en un presente continuo; por eso creían que era posible el Reino de Dios como subjetividad pura, sin empeñar su esfuerzo en ninguna esperanza mesiánica.

El cosmos iluminista es simbólico, no dialéctico. Su única posibilidad de realización está o dentro de la mente o fuera del mundo: en la esfera trascendental, que para el realista es el campo de la abstracción. La tendencia, sin embargo, a salir de sí y a encarnar la trascendencia, obliga a los alumbrados o iluministas a proyectar la historia idealmente y, por tanto, a una crítica de la realidad y de su médula: el tiempo. Decir que el iluminismo es atemporal o intemporal, es decirlo todo.⁴⁰⁹

Ante este panorama de heterodoxia manifiesta, la Inquisición sabía lo que tenía que hacer, y lo hizo inflexiblemente: calificar y sancionar la doctrina de los alumbrados como errónea frente a los dogmas de la religión católica, de tal

⁴⁰⁷ Prueba de que entre los alumbrados eran conocidas las doctrinas del Pseudo-Dionisio es el proceso abierto por la Inquisición contra el alumbrado Pedro Ruiz de Alcaraz, en cuya comparecencia declaraba: "El dejamiento al amor de Dios que yo pretendía era tal que a los dejados ponía en la cumbre de perfección, y así es verdad que yo hablaba en los grados de perfección que el glorioso san Dionisio pone de vía purgativa, iluminativa y unitiva" (Márquez, *Los alumbrados...*, p. 121).

⁴⁰⁸ Según Antonio Márquez, el *iluminismo* nació y se desarrolló en un lapso de 40 años (entre 1519, fecha de las primeras denuncias, y 1559) en una zona particular de Castilla, entre Toledo y Valladolid. En los años de génesis, los flancos son Pastrana, de un lado, y Madrid, del otro. Un poco más tarde, en su segunda fase, se extendió hasta Aragón y Nápoles (Márquez, *Los alumbrados...*, p. 222).

⁴⁰⁹ *Ibíd.*, p. 209.

manera que el iluminismo fue la primera herejía cristiana con que se enfrentó la Inquisición española y, a tal efecto, la combatió por todos los medios, especialmente con edictos, pesquisas, juicios, cárceles y azote público de sus seguidores. Sin embargo, la doctrina iluminista se negó a desaparecer por completo y durante años sus proposiciones permearon el ambiente de renovación que vivían, especialmente, las órdenes religiosas en torno a las nuevas disposiciones del Concilio de Trento.

Por esta razón, no es extraño atisbar “contactos doctrinales que mediaron entre franciscanos observantes y devotos alumbrados”.⁴¹⁰ La mística carmelita tampoco quedó a salvo de la acusación de iluminismo. “Prácticamente todos los reformadores de la Orden del Carmelo sufrieron persecución. Santa Teresa provocó hondos desvelos a la Inquisición a causa de sus éxtasis y desposorios místicos. San Juan de la Cruz fue acusado tres veces ante el Tribunal”,⁴¹¹ sobre todo porque versos como *Quedéme y olvidéme, / el rostro recliné sobre el Amado; / cesó todo y dejéme*, sacados de su contexto e independientes de su glosa, daban una idea perfecta de lo que significaba para los inquisidores el *dejamiento* de los alumbrados.

4.3. Eclosión de la mística franciscana en el Renacimiento español

Poco tiempo después de la muerte de Francisco de Asís en 1226 las tendencias inconciliables que se enfrentaban en la Orden de Hermanos Menores que él había fundado en 1209⁴¹² entrañaban ya el germen de futuras divisiones. El motivo de las tensiones era el binomio *realismo-utopía* en la observancia de la *Regla* especialmente en el voto de pobreza.⁴¹³ Esta situación originó un movimiento

⁴¹⁰ García Gutiérrez, *La herejía...*, p. 28.

⁴¹¹ *Ibíd.*

⁴¹² Lázaro Iriarte, *Historia franciscana*, Valencia, Asís, 1979, p. 71 ss.

⁴¹³ La Regla de san Francisco estipula: “Mando firmemente a todos los hermanos que de ningún modo reciban dinero o pecunia ni por sí mismos ni por intermediarios.[...] Los hermanos no se apropien nada para sí, ni casa, ni lugar, ni cosa alguna. Esta es la excelencia de la altísima pobreza, la que a vosotros, mis queridísimos hermanos, os ha constituido en herederos del reino de los cielos” (San Francisco de Asís, *Escritos. Biografía. Documentos de la época*, Madrid, BAC, 2000, p. 112).

radical de la orden conocido como los *espirituales*,⁴¹⁴ cuyos miembros defendían la vivencia del ideal del fundador bajo la estricta vivencia de la pobreza. Este grupo de frailes se declaró en rebeldía contra la orden y muchos de ellos se consideraron los *elegidos* de las profecías milenaristas del cisterciense Joaquín de Fiore (1135-1202) que señalaban la fecha de 1260 como el nacimiento de una nueva era de perfección en el Espíritu donde lo material ya no era necesario.⁴¹⁵ Aunque los *espirituales* no perduraron más allá de 1322, la influencia de su doctrina fue significativa en el movimiento de la *Observancia franciscana* que floreció con aires de reforma a principios del siglo xv bajo la guía de Bernardino de Siena. Este movimiento provocó la división definitiva de la orden en conventuales y observantes en 1517; los primeros inclinados a la vida misionera y académica, los otros a la vida mística y ascética en eremitorios.⁴¹⁶

El movimiento reformista de la *Observancia franciscana* se implantó en España en 1402 y tuvo un afortunado desarrollo en Castilla y Aragón; el rigor y austeridad de la vida contemplativa atrajo a notables figuras del Renacimiento español como Francisco Jiménez de Cisneros, quien ingresó en la *Observancia* en 1484 y desde allí apoyó las reformas religiosas y culturales promovidas por los Reyes Católicos. Convertido en cardenal, Cisneros advirtió ante la reina Isabel de la necesidad de reformar la Orden franciscana en España⁴¹⁷ y, a tal efecto, impuso el estilo de vida de la *Observancia* en todos los conventos de la península, sin miramientos ni consideraciones.

⁴¹⁴ La interpretación de la Regla de san Francisco creó un violento antagonismo entre dos fuertes partidos: los *espirituales* y los *conventuales*. Los primeros buscaban una estricta observancia del ideal del fundador respecto a la pobreza, rechazaban cualquier acomodamiento y su vida era particularmente austera. Los *conventuales*, en cambio, habitaban los grandes conventos urbanos y ponían el acento en el ministerio pastoral y en los centros de estudio más que en la estricta vivencia de la pobreza.

⁴¹⁵ Gian Luca Potestà, *El tiempo del Apocalipsis. Vida de Joaquín de Fiore*, Madrid, Trotta, 2010, p. 89.

⁴¹⁶ Iriarte, *Historia franciscana*, p. 205 ss.

⁴¹⁷ La Orden franciscana estaba presente en España desde 1217 y su primera provincia comprendía toda la Península Ibérica y las islas adyacentes.

Los franciscanos observantes crearon en España una pujante espiritualidad que, en la austeridad de los eremitorios,⁴¹⁸ fundió en un solo abrazo la pobreza evangélica de Francisco de Asís con la experiencia del *abandono de sí mismo* de la mística renano-flamenca, cuyos veneros comenzaban a irrigar los desiertos espirituales de Castilla.⁴¹⁹ Esta inclinación franciscana al cristianismo interior —basado en el desprecio del mundo, en la vida contemplativa carismática, en el quietismo⁴²⁰ y en la purgación como requisito para alcanzar la unión con Dios—, suscitó una experiencia mística de alto vuelo en figuras como Bernardino de Laredo (1482-1540), Alonso de Madrid (1485-1570) y Francisco de Osuna (1492-1540).

La mística franciscana fue una de las primeras cosechas del espíritu individualista del Renacimiento español. La importancia del amor divino marcó la pauta para la integración del cuerpo y el alma en el desarrollo de la espiritualidad, para la práctica de la oración mental, la búsqueda del conocimiento interior y el vaciamiento del yo. De estas experiencias surgió la *teología del corazón* (*theología cordis*) divulgada por los franciscanos observantes como el triunfo de la *piEDAD subjetiva* sobre el formalismo rancio de la teología escolástica que no dudó en calificar de iluministas muchas de sus manifestaciones y someterlas al parecer unívoco de la Inquisición. Sin embargo, el fenómeno místico franciscano se abrió paso entre los recelos de la ortodoxia católica y floreció con indecible belleza en obras como el *Tercer abecedario espiritual* de Francisco de Osuna y *Subida del monte Sión* de Bernardino de Laredo.

La *teología del corazón* le dio a la mística franciscana un carácter profundamente afectivo donde el amor tenía más importancia que el conocimiento. La unión de Dios y el hombre por amor fue el tema central de la mística del *recogimiento*, la expresión espiritual franciscana más relevante a principios del

⁴¹⁸ Santoja, *La herejía de los alumbrados...*, p. 81.

⁴¹⁹ Sanchis Alventosa, *La escuela mística alemana...*, p. 70 ss.

⁴²⁰ Esta vida contemplativa, carismática y quietista, también es expresada por san Juan de la Cruz: *Estaba tan embebido, / tan absorto y ajenado, / que se quedó mi sentido / de todo sentir privado, / y el espíritu dotado / de un entender no entendiendo, / toda sciencia trascendiendo.*

siglo XVI que inspiró las páginas del *Tercer abecedario espiritual* de Francisco de Osuna (1527); la primera obra propiamente mística escrita en castellano.⁴²¹ El *recogimiento*, ontológicamente,

se basa en una gran confianza en la posibilidad de comunicación con Dios, presente por inmensidad y por gracia; ascéticamente, en la necesidad de una transformación afectiva de los miembros, sentidos y potencias; psicológicamente, en la superación de lo sensible y discursivo, debido a la limitación del conocimiento analógico y porque solo el amor tiene la capacidad de unir y transformar. El propósito del contemplativo es gustar lo más posible ya en la tierra de la unión divina.⁴²²

En sentido general, el *recogimiento* planteado por Osuna indica atención, concentración y reflexión, medida y serenidad del alma; es un vaciamiento del yo para que la divinidad se extienda más en el corazón;⁴²³ el *recogimiento* da como resultado *no pensar nada*, la quietud. Pero este *no pensar nada* es *pensarlo todo*,⁴²⁴ es conocimiento amoroso de la Sabiduría de Dios escondida, es decir, *teología mística*.

Precisamente en esta experiencia de *recogimiento* proveniente de la mística franciscana de Osuna, santa Teresa de Jesús encontró, años más tarde, la guía de su propia espiritualidad, como ella misma lo cuenta en su *Vida*.

Cuando iba, me dio aquel tío mío —que tengo dicho que estaba en el camino— un libro; llámase *Tercer abecedario*, que trata de enseñar oración de recogimiento; y puesto que este primer año había leído buenos libros, no sabía cómo proceder en la oración, ni cómo recogerme, y así holguéme mucho con él y determinéme a seguir aquel camino con todas mis fuerzas; y como ya el Señor me había dado don de lágrimas y gustaba de leer, comencé a tener ratos de soledad, y a confesarme a menudo, y comenzar aquel camino, con aquel libro por maestro.⁴²⁵

⁴²¹ Santoja, *La herejía de los alumbrados...*, p. 95.

⁴²² Francisco de Osuna, *Tercer abecedario espiritual*, Madrid, BAC, 1998, p. 76.

⁴²³ *Ibíd.*, p. 400.

⁴²⁴ *Ibíd.*, p. 39.

⁴²⁵ Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1982, p. 35.

De acuerdo con este testimonio, es evidente que la experiencia mística y literaria de santa Teresa tuvo, en su origen, la referencia directa del *Tercer abecedario* de Osuna. Sin embargo, la santa dice que se propuso seguir su método del *recogimiento* y no pudo porque su mente no le permitía la concentración exigida por el ejercicio: “Y aunque por esta vía de no poder obrar con el entendimiento se llega más presto a la contemplación, si se persevera, es muy trabajoso y penoso”.⁴²⁶ Ante esta dificultad, santa Teresa no rechazó el método de Osuna sino que lo asumió con profundidad y descubrió que pensar no es concentrarse sino desplegarse en diálogo o en texto escrito; por eso, el *recogimiento* teresiano, a diferencia del esfuerzo de control de potencias planteado por Osuna, es un recogimiento de diálogo con Dios o de abandono en Dios.⁴²⁷ En este sentido, la escritora mística reelabora el método de Osuna desde su propia intuición y supera la idea de llegar a Dios por la vía del esfuerzo externo de perfección y, en cambio, se le ha de buscar siempre en el centro de la propia alma.

Después del *Tercer Abecedario*, la *Subida del monte Sión* (1535) de Bernardino de Laredo se constituyó en otro referente de la mística franciscana del Renacimiento español. La obra de Laredo, inspirada principalmente en los *místicos del norte*,⁴²⁸ es un tratado sobre la oración de recogimiento por medio de la tradicional triple vía: purgativa, iluminativa y unitiva, en correspondencia con un primer estadio donde el sujeto ha de lograr conocerse a sí mismo y ejercitarse en el anonadamiento; en el segundo estadio, mediante el crecimiento de virtudes y desarraigo de vicios, el alma se configura con Cristo, y en el último estadio se accede a la quietud de la vida contemplativa centrada en la divinidad.⁴²⁹

⁴²⁶ *Ibíd.*, p. 36.

⁴²⁷ Ciriaco Morón arroyo, “Las Moradas: Residencia en la tierra. Sentido secular del texto místico”. En *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, ed. de María Jesús Mancho, Salamanca, Universidad de Salamanca y UNED, 1990, p. 16 ss.

⁴²⁸ *Via Spiritus* de Bernabé de Palma / *Subida del monte Sión* de Bernardino de Laredo, ed. de Teodoro Martín, Madrid, BAC, 1998, p. XXXVI.

⁴²⁹ Bernardino de Laredo, *Subida del monte Sión*. En *Místicos franciscanos*, II, Madrid, BAC, 1948, p. 29 ss.

En las páginas de la *Subida del monte Sión* también se abrazan la mística franciscana y la espiritualidad de la reforma carmelita; la misma santa Teresa lo cuenta en su *Vida*:

Al mirar los libros para ver si sabría decir la oración que tenía, hallé en uno que llaman *Subida del monte*, en lo que toca a unión del alma con Dios, todas las señales que yo tenía en aquel no pensar nada, que esto era lo que yo más decía: que no podía pensar nada cuando tenía aquella oración, y señalélo con unas rayas las partes que eran, y dile el libro para que él y el otro clérigo que he dicho, santo y siervo de Dios, lo mirasen y me dijese lo que había de hacer, que si les pareciese dejaría la oración del todo, que para qué me había yo de meter en esos peligros.⁴³⁰

En esta coyuntura de angustia y temor de santa Teresa en su camino de oración, sobre todo por las sospechas de iluminismo que levantaban las experiencias de quietud,⁴³¹ el tratado de Laredo le prestó las palabras para darse a entender ante el canónigo Gaspar Daza;⁴³² el texto subrayado por santa Teresa para tal fin remite a la tercera parte de la *Subida del monte Sión*:

En la contemplación perfecta en la vía de la quietud no se admiten pensamientos; [...] en este no pensar nada se comprende un gran mundo, en el cual la contemplación perfecta comprende y tiene en sí todo cuanto hay que merezca ser querido; y como éste es sólo Dios, resta que en presencia suya todo lo demás es nada; y como tal no se ha de pensar en ello. Esta ánima que contempla no reconoce en sí misma otra cosa sino sola la centella del amor, que está vivísima en ella.⁴³³

Estas palabras dieron comienzo a la solución del problema teresiano con respecto a la quietud en la oración; con ellas, Laredo “le había dado verdadera fortaleza a la reformadora del Carmelo para seguir contra viento y marea hasta ver con claridad”.⁴³⁴ La lista de místicos franciscanos cuyas obras conformaban la

⁴³⁰ Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, p. 107.

⁴³¹ *Ibíd.*, p. 104.

⁴³² *Ibíd.*, p. 105.

⁴³³ Laredo, *Subida del monte Sión*, p. 371.

⁴³⁴ *Via Spiritus... Subida...*, p. XLII.

biblioteca de santa Teresa es abundante; basta con recordar la *Via Spiritus* de Bernabé de Palma, el *Arte de servir a Dios* de Alonso de Madrid; *Oratorio de religiosos* de Antonio de Guevara y el *Tratado de la oración y meditación* de san Pedro de Alcántara, maestro directo de la monja carmelita cuyos consejos fueron decisivos para que ella emprendiera la reforma del Carmelo. Muchas de estas obras junto con los escritos místicos del Maestro Eckhart, de Tauler y Ruusbroec, aparecieron en el *Índice de libros prohibidos* del inquisidor Fernando de Valdés en 1559 y santa Teresa tuvo que deshacerse de estas obras de quienes ella consideraba sus maestros contemplativos. Así relata este hecho: “Cuando se quitaron muchos libros de romance que no se leyese, yo sentí mucho porque algunos me daban recreación leerlos y me dijo el Señor: No tengas pena, que yo te daré *libro vivo*”.⁴³⁵

4.4. Las hijas de Jerusalén en las primeras obras de la mística renacentista española

La mística franciscana del recogimiento tiene como núcleo el amor. En el pensamiento de Osuna y Laredo el amor es comunicación recíproca de lo que amante y amado son en esencia; el amor es el esfuerzo del alma por elevarse a lo absoluto de donde todo amor procede; sólo el amor une el alma con Dios y los hace un mismo espíritu,⁴³⁶ en el cual el alma queda despojada de todo lo racional para vestirse de luz divina. A partir de estas ideas, los místicos franciscanos concibieron una teoría ascensional del amor en tres etapas: i) el *amor natural* que, a su vez, tiene dos vertientes: la del bien de la que participan todos los seres en cuanto han sido creados por el Amor divino; y la del mal cuya finalidad es que las criaturas olviden a su Creador y caigan en la perversión.⁴³⁷ ii) el *amor psíquico*, constituido por el abrazo del cuerpo y el alma, tiene su centro en el apetito natural de procreación bajo las pautas de la voluntad y el entendimiento.⁴³⁸ iii) el *amor místico* es la Unión sublime del amor humano con el amor divino en el cosmos del

⁴³⁵ Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, p. 117.

⁴³⁶ Osuna, *Tercer abecedario...*, p. 428 ss.

⁴³⁷ *Ibíd.*, p. 416 ss.

⁴³⁸ Laredo, *Subida...*, p. 373.

espíritu forjado por el amor donde el alma puede reposar gozosamente en presencia del Amado.⁴³⁹ Por eso es tan común el símbolo nupcial en estos autores.⁴⁴⁰

En efecto, los místicos franciscanos acudieron a una tradición sagrada de prefiguraciones nupciales que aparecen ya en las Escrituras, especialmente en el *Cantar de los Cantares*.⁴⁴¹ La imagen del *matrimonio* entre el alma y Dios, tan habitual en las experiencias místicas de la época, tiene cercanía con las imágenes nupciales de la pareja de amantes del *Cantar* y es evidente que místicos como Osuna y Laredo las combinaron con su caso analógico de amor espiritual.⁴⁴² En este contexto aparece la figura de las *hijas de Jerusalén* como símbolo de la unión amorosa entre el alma y Dios. La primera mención aparece en el *Cuarto abecedario o Ley de amor santo* de Francisco de Osuna:

Cuando nosotros queremos amar buscamos en las cosas que amamos razón de amor, mas cuando nuestro Señor quiere amar alguna cosa, él mismo le da razón para ser de él amada, y, por esto, el amor suyo digo yo que es principio de todo nuestro bien, porque amándonos nos da bondad para que merezcamos ser amados: lo cual maravillosamente se figura en aquella singular obra que hizo el rey Salomón, de la cual se dice: *Hizo para sí el rey Salomón unas andas de madera del monte Líbano: las columnas hizo de plata, el reclinatorio de oro, la subida colorada, allanólas estando media la caridad, por las hijas de Jerusalén (Ct 3,9-10)*. [...] No sin misterio se dice aquí que Salomón allanó sus andas mediante la caridad, haciendo con ella asiento para sí, el cual no habían hecho las otras riquezas que tenía. Cada criatura mayormente racional que se dice *hija de Jerusalén*, es *andas de Dios* en que Dios se mueve de una parte a otra, aunque en sí es inmutable y ninguna de estas criaturas puede de suyo hacer lugar quieto al Señor si su misma caridad y amor no interviene; de

⁴³⁹ Osuna, *Tercer abecedario...*, p. 422 ss.

⁴⁴⁰ Melquiades Andrés, *Historia de la mística en la Edad de Oro en España y América*, Madrid, BAC, 1994, p. 5 ss.

⁴⁴¹ Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1976, p. 29.

⁴⁴² *Ibíd.*

manera que él ha de hacer cama para sí y su amor le ha de dar cabida en nosotros, mediante el cual halla en nos reposo.⁴⁴³

Según la teoría ascensional del amor planteada por los místicos franciscanos, Dios es quien da las *razones de amor*, a sus criaturas para que luego puedan ser amadas por él. “Y has de notar que sólo el amor se llama *simiente de Dios*, porque de él nace Dios en el corazón; Dios siembra en nuestra alma la *simiente del amor* que se llama también *suya*”.⁴⁴⁴ El fruto de esa siembra son *la verdad, la bondad y la belleza* que son las *razones de amor* inherentes a cada criatura. Por tanto, la clave de interpretación de las *hijas de Jerusalén* en el texto de Osuna es que *Dios habita en sus criaturas y se ama a sí mismo en ellas*.⁴⁴⁵ Las *hijas de Jerusalén* serían, en este caso, el terreno fecundo donde germina y florece la *semilla del amor divino* y por eso actúan bondadosamente para embellecer las *andas* del rey (las cosas creadas). A tal efecto, añade Osuna, “el amor encarnado en las *hijas de Jerusalén* hace envilecer todas las cosas en comparación con él. Sin el amor todas las otras virtudes son nada”.⁴⁴⁶ La fuerza del amor, por tanto, purifica los sentidos de toda riqueza material y allana el alma para que la divinidad pueda reposar en ella.⁴⁴⁷ En este sentido, Osuna define a las *hijas de Jerusalén* como *andas de Dios*, es decir, como portadoras del *amor divino* que todo lo transforma en verdad, bondad y belleza. De este modo, las criaturas y el amor divino se funden, según Osuna, en la figura de las *hijas de Jerusalén*, y la vía para contemplar la plenitud de esa fusión no es exotérica sino esotérica, es en el interior de cada creatura donde la divinidad *hace cama para sí*.⁴⁴⁸

⁴⁴³ Francisco de Osuna, *Ley de amor santo*. En *Místicos franciscanos*, I, Madrid, BAC, 1948, p. 310.

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, p. 279 ss.

⁴⁴⁵ Esta clave de interpretación tiene matices de un principio que recorre la mística renano-flamenca desde Eckhart hasta Ruusbroec: *Dios es amor, por tanto, se ama a sí mismo y al hacerlo, se ama también en sus criaturas que son producto de su amor, de ahí la necesidad de que Dios nazca en el alma para que pueda amarse a sí mismo en ella*.

⁴⁴⁶ Osuna, *Ley de amor santo*, p. 310.

⁴⁴⁷ Esta idea es semejante a la de la mística renano-flamenca que habla de la necesidad de vaciamiento total del alma para que pueda nacer en ella el Verbo Divino.

⁴⁴⁸ San Juan de la Cruz adoptó esta visión y fijó el centro del alma como el *lugar de Dios*: “El centro del alma es Dios, al cual cuando ella hubiese llegado habrá llegado según toda la capacidad de su

El esfuerzo del *recogimiento*, característico de la mística franciscana, tiene como propósito purificar el alma para esa búsqueda interior de la divinidad y, en ese sentido, las *hijas de Jerusalén*, además de ser el punto de fusión de las criaturas y el amor divino, serían también la representación de las almas que, después de un proceso de vaciamiento (purificación), son inhabitadas por la divinidad y elevadas hasta la plenitud del Amor en un *desposorio místico* (perfecta unión) que restablece su condición original.

En este mismo horizonte de interpretación aparecen las *hijas de Jerusalén* en la *Subida del monte Sión* de Bernardino de Laredo:

Muy común es del amor poner en necesidad a los muy enamorados, y tanto mayor cuanto crescen en amar; porque, como dicho está, con el más amar cresce el conocimiento de la dignidad de la cosa que es amada, así como ese tal conocimiento acrescentado en el ánima le es causa de más y mayor amor. Por manera que el mismo amor que cresce en el ánima la pone en nueva necesidad y la hace estar enferma de amor y que no pueda encubrir esa tal necesidad. De aquí es que la esposa en los Cantares, en el capítulo 5, dice a sus vivos deseos y a su encendida afición: *Hijas de Jerusalén, yo os conjuro que, si vierdes a mi amado, le digáis que estoy enferma de amor (Ct 5,8)*. No demanda ser curada de esta tal enfermedad, porque sabe que cuanto la cura le fuere mayor, tanto más la ha de enfermar; solamente demanda que sepa su enfermedad.⁴⁴⁹

Los datos aportados en este pasaje configuran, en gran parte, la teoría ascensional del amor de la mística franciscana. El principio fundamental es que el alma ha salido de Dios y necesita encontrarlo nuevamente (amor natural); para ello dispone de dos fuerzas aprehensivas: “el entendimiento y la voluntad. Al entendimiento se ordena la verdad que es como legítima esposa suya; y la bondad se ordena a la voluntad y demanda por esposo al amor”⁴⁵⁰ (amor psíquico). La experiencia del alma enamorada (amor místico) descrita por Laredo permite

ser y toda la fuerza de su operación e inclinación [...] habrá llegado al último y más profundo centro suyo en Dios” (Llama B, 1, 12).

⁴⁴⁹ Laredo, *Subida...*, p. 425.

⁴⁵⁰ Osuna, *Ley de amor santo*, p. 373.

descubrir el proceso evolutivo del alma hacia la plenitud del amor: cuanto más ama, más crece el conocimiento del Amado y en efecto, mayor es la necesidad de amor que siente y, al no poderla satisfacer del todo, el alma se enferma de amor. Desde san Francisco de Asís hasta san Juan de la Cruz el amor místico da cuenta de esa *dolencia de amor que no se cura sino con la presencia y la figura*.⁴⁵¹

En este contexto las *hijas de Jerusalén*, según Laredo, significan los *vivos deseos y las encendidas aficiones* del alma enferma de amor. En este estado suceden dos fenómenos: por una parte, el alma ama a su Amado por encima de todo dato sensorial y, por eso, todo el ser se concentra en el amor hasta fundirse en la plenitud divina. Por tanto, las *hijas de Jerusalén* serían los deseos del alma por alcanzar esa fusión y no demanda ser curada (porque sabe que el remedio será peor que la enfermedad), sino que conjura a las *hijas de Jerusalén (sus deseos)* para que comuniquen al Amado (el Amor) su enfermedad, que consiste en una tensión entre la ausencia y la presencia, entre el *cauterio suave* y la *regalada llaga*, entre lo caduco del deseo y lo eterno del amor; al respecto, Laredo concluye más adelante: “Y aquella necesidad (que es la propia enfermedad de amor), al ser cada vez mayor, es de más satisfacción y más bienaventurada; y desea esta ánima tal no estar ni un solo momento sin estar necesitada”.⁴⁵² Esta interpretación está en consonancia con el principio eckhartiano de que “de Dios siempre es la obra y del alma el deseo de que el Dios del amor nazca en ella”⁴⁵³

El largo aliento de la experiencia mística de la observancia franciscana alcanzó hasta los hondones del alma de santa Teresa y san Juan de la Cruz. Las obras de Osuna y Laredo, como se vio, fueron de inmediata referencia para el quehacer espiritual y literario de los dos reformadores del Carmelo.

El deseo de buscar a Dios dentro del alma y los recursos que ofrecía la *mística del recogimiento*, fueron para santa Teresa el comienzo de una aventura espiritual y cultural sin precedentes en la cerrada España de la Contrarreforma. En

⁴⁵¹ San Juan de la Cruz, *Obras completas*, p. 628.

⁴⁵² *Ibíd.*

⁴⁵³ Maestro Eckhart, *Tratados y sermones*, p. 620.

la espiritualidad de la época se partía de principios preestablecidos que luego se aplicaban a la vida; santa Teresa, en cambio, entró de lleno en la modernidad renacentista por el camino de lo empírico, desde la intimidad de un yo concreto y desde la libertad del espíritu en diálogo con el pensamiento. Por eso se hizo escritora, porque necesitaba contrastar su propia experiencia interior con las bondades del lenguaje literario para dar a entender algo que de suyo es inefable.⁴⁵⁴ En este ambiente nacieron sus grandes obras —*Camino de perfección*, *Conceptos del amor de Dios*, *el Castillo interior*, *Libro de la Vida*, *Libro de las fundaciones*—, y las *Meditaciones sobre los Cantares*.

En un ambiente hostil a las traducciones y glosas de la Biblia en romance y más aún si tales empresas venían de parte de una mujer, las *Meditaciones sobre los Cantares* resultaron un auténtico desafío para santa Teresa.⁴⁵⁵ Como fruto de su experiencia lo escribió para sus monjas en un estilo coloquial, sin perder el alto vuelo del contenido original. A lo largo de la obra Dios aparece invocado con frecuencia y la autora dialoga con la Esposa del *Cantar* con la que llega a identificarse.⁴⁵⁶ En estas *Meditaciones* santa Teresa no habla expresamente de las *hijas de Jerusalén*, pero sí alude a la paz de la unión del alma con su Amado que ellas deben preservar según los conjuros del *Cantar*. Lo que el alma como esposa pide es vivir en amistad y en paz con el Amado:

¡Oh qué dicha tan grande será alcanzar esta merced! Pues es juntarse con la voluntad de Dios de manera que no haya división entre Él y ella, sino que sea una misma voluntad [...] y que sirva más a su Esposo y haya tanto amor y deseo de contentarle que no escuche las razones que le dará el entendimiento y en ello estará su provecho.⁴⁵⁷

El no escuchar razones del entendimiento podría ser equivalente a la finalidad del conjuro de *Cantar 2, 7: no despertéis al amor hasta que quiera*. En todo caso, el

⁴⁵⁴ Víctor García de la Concha, *Al aire de su vuelo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 12 ss.

⁴⁵⁵ Aurora Egido, *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan y santa Teresa de Jesús*, Palma, J. J. de Oñaleta y IUB, 2010, p. 69.

⁴⁵⁶ Santa Teresa de Jesús, *Obras Completas*, Madrid, BAC, 1982, pp. 335, 347 y 351.

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, p. 344.

contexto en el que se desarrollan las *Meditaciones sobre los Cantares* está relacionado con el imaginario del *Matrimonio místico* que santa Teresa desarrolla de manera especial en *El castillo interior* entre la quinta y la séptima morada. Tal experiencia es descrita como “un secreto tan grande lo que comunica Dios allí al alma en un instante y el grandísimo deleite que siente el alma que no sé a qué se puede comparar [...] el espíritu de esta alma queda hecho una sola cosa con Dios”.⁴⁵⁸

HERMENÉUTICA DE LAS HIJAS DE JERUSALÉN EN LA MISTICA FRANCISCANA

Autor	Interpretación positiva	Interpretación negativa
Francisco de Osuna	<p>Las <i>hijas de Jerusalén</i> son:</p> <ul style="list-style-type: none"> - portadoras del amor divino (<i>andas de Dios</i>) que todo lo transforma en verdad, bondad y belleza. - el punto de fusión entre las criaturas y el amor divino. - la representación de las almas que, después de un proceso de purificación son inhabitadas por la divinidad. 	
Bernardino de Laredo	<p>Las <i>hijas de Jerusalén</i> son:</p> <ul style="list-style-type: none"> -las mensajeras del alma enamorada que desea la presencia del Amado ausente. 	<p>Las <i>hijas de Jerusalén</i> son:</p> <ul style="list-style-type: none"> -los <i>desenfrenados deseos</i> y <i>las encendidas aficiones</i> del alma que la hacen sufrir hasta enfermarla de amor.

⁴⁵⁸ *Ibíd.*, p. 441.

4.5. Las hijas de Jerusalén en la exégesis bíblica del humanismo español

Desde los tiempos de Petrarca el estudio de la Biblia cambió. Por primera vez el texto sagrado se abordó en su vertiente literaria, como un ejemplo de poesía inspirada que merecía el mismo tipo de estudio que otra obra literaria.⁴⁵⁹ Desde entonces se despertó entre los humanistas un profundo interés por el análisis comparado del texto bíblico para establecer diferencias y semejanzas entre la versión original hebrea y las traducciones al griego y al latín.⁴⁶⁰

La contribución de los eruditos hispánicos en este campo fue, como se ha visto, la *Biblia Políglota Complutense*, considerada el primer monumento bíblico construido con la técnica filológica propia del humanismo renacentista en alianza con el dominio de la lengua hebráica.⁴⁶¹ Por otra parte, a raíz de la gran popularidad que obtuvo la edición del Nuevo Testamento acometida por Erasmo en 1516, ningún teólogo pudo ya desviar la mirada de los nuevos métodos filológicos que reducían únicamente al sentido literal el esquema cuatripartito de la interpretación bíblica.⁴⁶² Con el auge de la Reforma Protestante y la férrea oposición de la ortodoxia católica con el Concilio de Trento, el tratamiento de la Biblia quedó restringido a unos pocos y se prohibió la traducción a lenguas romances. Sin embargo, los estudios bíblicos no quedaron totalmente paralizados. En 1569 el español protestante Casiodoro de Reina publica en su exilio en Ginebra la *Biblia del Oso*, la primera traducción completa que se hizo de la Biblia al castellano a partir del griego y el hebreo. En el mismo año, un equipo de humanistas dirigidos por Benito Arias Montano inició en Amberes la edición de la *Biblia Regia* o *Políglota Real*, uno de los últimos logros del humanismo quinientista.

⁴⁵⁹ Alastair Hamilton, "Los humanistas y la Biblia". En *Introducción al humanismo renacentista*, ed. de Jill Kraye, trad. de Lluís Cabré, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 137.

⁴⁶⁰ Entre los humanistas italianos que se dedicaron al estudio exhaustivo de la Biblia se encuentran Giannozzo Manetti, Lorenzo Valla, Pico della Mirándola (para muchos el pionero del hebraísmo cristiano).

⁴⁶¹ Hamilton, *Los humanistas...*, p. 146 ss.

⁴⁶² El esquema medieval de interpretación bíblica tenía cuatro sentidos: i) literal o histórico; ii) alegórico o figurativo; iii) tropológico o moral; iv) anagógico o escatológico.

En España, a pesar de las trabas que el *Índice* del inquisidor Valdés puso a las versiones romances de la Biblia, el humanismo “dejó algunas páginas de literatura bíblica que, por su singularidad y belleza, tienen un lugar en el canon literario hispánico”.⁴⁶³ El modelo bíblico más recurrente en la *imitatio* castellana fueron los poemas del *Cantar de los Cantares*, cuyos comentarios se remontan hasta Cipriano de la Huerca (1509-1560) y continúan en sus discípulos Benito Arias Montano (1527-1598) y fray Luis de León (1527-1591).

4.5.1. Las hijas de Jerusalén en Cipriano de la Huerca

El comentario al *Cantar* de Cipriano es un homenaje al espíritu libre del hombre renacentista; es un canto iniciático de los misterios del amor, “un amor que reside en la sublime esfera del hipercosmos, al cual se llega después de la purificación y tras haber superado las barreras de lo sensible”.⁴⁶⁴ En este contexto aparece comentada la figura de las *hijas de Jerusalén* a partir de los pasajes de los conjuros del *Cantar*. La versión de Cipriano es esta:⁴⁶⁵

<p><i>Aduiro vos, filiae Ierusalem, per capreas cervosque camporum, ne suscitetis, neque evigiliare faciatis dilectam, quoadusque ipsa velit. Ct 2, 7.</i></p>	<p>Yo os conjuro, doncellas de Jerusalén por los corzos y ciervos de los campos, que no despertéis a mi amada y que la dejéis dormir hasta que ella quiera. Ct 2, 7.</p>
--	--

El comentario a este versículo tiene varias referencias de interpretaciones hebreas, especialmente del *Targum al Cantar*, de Rashi y Abraham Ibn Ezra, de las que se ha hecho referencia. La novedad de Cipriano está en haber despojado al conjuro de las *hijas de Jerusalén* de cualquier tipo de significación alegórica o misteriosa, pues, “en su opinión, se trataba de simples palabras del mundo pastoril

⁴⁶³ Luis Gómez Cancedo y Valentín Núñez Rivera, *Arias Montano y el Cantar de los Cantares. Estudio y edición de la paráfrasis en modo pastoril*, Kassel, Reichemberger, 2001, p. IX.

⁴⁶⁴ Cipriano de la Huerca, *Obras completas*, V, ed. de Avelino Domínguez García, Universidad de León, 1991, p. 11.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 267.

en el que se englobaba el libro bíblico”.⁴⁶⁶ Más adelante así lo refiere: “Se trata de un conjuro o juramentación propia de la caza, la cual, aparte de su belleza, no parece encerrar ningún misterio; [...] se trata de una amonestación muy severa propia de agricultores y ganaderos”.⁴⁶⁷ Esta atmósfera bucólica que envuelve la interpretación de Cipriano ya estaba presente en el comentario al *Cantar* de Abraham Ibn Ezra.

El significado que Cipriano da a las *hijas de Jerusalén* en este pasaje depende del sentido que tiene la palabra *sueño*; “En este verso, el *sueño* expresa la tranquilidad del espíritu y un profundo sosiego. El sueño de la Esposa simboliza la paz y la serenidad total del espíritu”.⁴⁶⁸ El sueño es un acto místico que debe ser protegido de toda perturbación. Por eso, el Esposo prohíbe a las doncellas que despierten a la Esposa.

Para explicar quiénes son las *hijas de Jerusalén*, Cipriano recurre a la imagen bíblica de los exploradores enviados por Moisés a la tierra de Canaán antes de que la *comunidad de Israel* entrara en ella. Cuando regresan, en lugar de animar a la *comunidad*, la asustan al decir que el pueblo de aquel país es poderoso y lo habitan gigantes.⁴⁶⁹ Al estilo de la exégesis judía, Cipriano vio en la Esposa del *Cantar* a la *comunidad de Israel* y añadió una nueva identificación: las *hijas de Jerusalén* son los *exploradores malvados* que asustan a la Esposa y perturban la tranquilidad de su espíritu para cumplir los mandatos divinos.⁴⁷⁰

La tranquilidad de la mente reposa ante todo sobre la observancia de los divinos preceptos; pero las *hijas de Jerusalén*, o sea, los hombres impíos, despertaron a la antigua Esposa, a fin de que no cumpliera dichos preceptos —cosa que ella hacía de buena gana— y le decían: Aquella tierra, ciertamente mana leche y miel, pero no te será posible cumplir la orden divina, porque esa tierra devora a todos.

⁴⁶⁶ Fernández López, *El Cantar...*, p. 280.

⁴⁶⁷ Huerga, *Comentario...*, p. 267.

⁴⁶⁸ *Ibíd.*, p. 269.

⁴⁶⁹ Nm 13, 25-33.

⁴⁷⁰ Huerga, *Comentario...*, p. 271.

Con estas palabras consiguen asustar a la Esposa, le arrebatan la tranquilidad de espíritu y le impiden que cumpla las órdenes del Esposo.⁴⁷¹

Por tanto, en la interpretación de Cipriano de la Huerga las *hijas de Jerusalén* tienen connotaciones negativas en cuanto que sus intenciones están inclinadas a despertar a la Esposa de su sueño placido y por ello son conjuradas a permanecer fuera del alcance del lecho nupcial de los amantes.

4.5.2. Las hijas de Jerusalén en Benito Arias Montano

El acercamiento de Arias Montano a los poemas del *Cantar* tiene forma de *paráfrasis* y su finalidad era aproximar el texto bíblico al lector contemporáneo desde una interpretación literal en lengua castellana y recreada en un ambiente bucólico. Para tal propósito, el autor acudió a los recursos que le ofrecía, por una parte, la tradición bíblica en cuanto a versiones y comentarios del *Cantar*, y por otra, el mundo clásico grecolatino, que le permitió establecer un vínculo entre Teócrito, Virgilio y el poema hebreo mediante el género eclógico.⁴⁷²

La *paráfrasis* de Arias Montano es más filológica y mantiene esa conciencia de proximidad con los modelos clásicos, que se manifiestan en la formulación de un marco narrativo con los rasgos, inexistentes en el original, de un *locus amoenus* o el uso de símiles pastoriles que aproximan el *Cantar* bíblico a Virgilio o al Ovidio más bucólico. La misma denominación que Montano atribuye a los esposos bíblicos, ajena en todo al poema hebreo, no es sino un gesto culto por el cual el Esposo se transforma en Theolampo (resplandor de Dios) y la Esposa en Eumenia (la bondadosa), en términos cristianos, el alma que acepta a Dios.⁴⁷³

Este abrazo del mundo de la lírica hebrea con el imaginario grecolatino dio lugar a una de las singularidades más curiosas de la *paráfrasis* montaniana: “Bajo la influencia de los poetas griegos y latinos, el coro femenino del *Cantar*, identificado a menudo con las *hijas de Jerusalén*, se transforma en un grupo de ninfas

⁴⁷¹ Ibíd., p. 272.

⁴⁷² Gómez Cancedo y Núñez Rivera, *Arias Montano...*, p. 31.

⁴⁷³ Ibíd., p. 33.

cazadoras adornadas con los mismos atributos de las que acompañan a Diana".⁴⁷⁴ Los textos de la *paráfrasis* donde aparece este fenómeno son:

<p>Esposo:</p> <p>Doncellas frescas de Hierusalem, que por espesos bosques y dehesas andáis la dulce caza ejercitando, así os suceda en caza siempre bien, y de rústicas ciervas y montesas cabras tornéis a casa triunfando, que, cuando veáis en sueño reposando mi dulce amor, no me la despertedes. Dejadla reposar, dejadla duerma, que está de amor enferma, hasta que ella despierte, así gocedes y así nunca vos mientan vuestras redes.⁴⁷⁵</p>	<p>Esposa:</p> <p>Ruégovos, oh doncellas, las de Hierusalem, que por los bosques fieras perseguides, así las cabras bellas matéis y así también no erréis las ciervas cuando las seguides, que, cuando vos sentides que duerme mis amores, No le hagáis estruendo. Dejadlo estar durmiendo y cesen vuestros silbos y clamores en este sueño fuerte hasta que de su grado se despierte.⁴⁷⁶</p>
---	---

En los dos conjuros es evidente la mutación de las palabras originales del *Cantar* en referencias pastoriles a las *doncellas frescas de Hierusalem* y el entorno rústico por el que deambulan, *que por espesos bosques y dehesas / andáis la dulce caza ejercitando*. Del tratamiento bucólico que hace Montano del texto original nace una nueva identidad para las *hijas de Jerusalén*: ahora son expertas cazadoras como las ninfas de Diana. A partir de esta caracterización se puede inferir que son mujeres hermosas, libres y fieles compañeras. Su comportamiento, en esta ocasión, es moderado por el conjuro de los amantes, quienes les auguran fortuna en sus faenas de cacería si cumplen el mandato de no perturbar su intimidad.

En todo caso, no existe ningún elemento venatorio en el texto bíblico que justifique esta metamorfosis mitológica proveniente del mundo grecolatino; por tanto, es posible que la novedosa identidad de las *hijas de Jerusalén* como

⁴⁷⁴ Ibíd., p. 34.

⁴⁷⁵ Ibíd., p. 186.

⁴⁷⁶ Ibíd., p. 192.

expertas cazadoras⁴⁷⁷ sea producto, bien de la intuición poética de Montano, o del arsenal de lecturas grecolatinas que aquilataban su saber. Este abrazo de tradiciones es cada vez más recurrente en la poesía renacentista; Montano lo ha intentado de manera conceptual, fray Luis hará otro tanto en esta misma línea pastoril, pero la plenitud de ese abrazo en el horizonte simbólico de la experiencia místico-poética sólo la conseguirá san Juan de la Cruz con sus *ninfas de Judea*.

4.5.3. Las hijas de Jerusalén en fray Luis de León

La vida y la obra de fray Luis de León constituyen un punto de encuentro de las tradiciones mística y exegética en torno al *Cantar de los Cantares* en el ámbito judeocristiano y del bucolismo y de la filosofía neoplatónica en el ámbito grecolatino. “Fray Luis es tomista como teólogo, agustiniano como metafísico, platónico como pensador, clásico y místico como poeta, escriturario profundo como exégeta y renacentista como artífice y maestro”.⁴⁷⁸ Esta síntesis de conocimiento en la figura del maestro de Salamanca es el gran aporte a la vida espiritual y científica del Renacimiento español. “La Metafísica y la Poesía, la Teología y la Mística se desposaron en feliz concordia en la obra multiforme y unívoca a la vez, de fray Luis de León.”⁴⁷⁹ De esta manera, su influencia no podía ser menor en el ambiente académico donde el conflicto entre la erudición humanista y la tradición eclesiástica estaban a la orden del día.

Fray Luis como biblista personifica, mejor que ningún otro escritor de habla castellana, la confluencia de la Biblia y la cultura grecolatina y la manera de interpretar el misterio y el mito con el propósito de injertar el mensaje cristiano en el árbol de la cultura antigua; la obra que mejor da cuenta de este empeño son *De los nombres de Cristo*,⁴⁸⁰ en cuya metodología para desentrañar el secreto que encierra cada *nombre* pareciera ser fray Luis un gran cabalista cristiano de la

⁴⁷⁷ Fernández López, *El Cantar...*, p. 284.

⁴⁷⁸ Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, I, prólogo y notas de Félix García, Madrid, BAC, 1967, p. 13.

⁴⁷⁹ *Ibíd.*, p. 14.

⁴⁸⁰ Eugenio Asencio, “Fray Luis de León y la Biblia”. En *Escritos sobre fray Luis de León*, ed. de Saturnino Álvarez, Diputación de Salamanca, 1993, p. 134.

época.⁴⁸¹ Sus opiniones sobre el valor lingüístico de la *Vulgata*, y su descuido de no haber evitado la difusión de una versión en romance del *Cantar*, le llevaron al tribunal de la Inquisición y prefirió la cárcel a renunciar a su enérgica defensa del valor del texto hebreo de la Biblia y a su difusión en otras lenguas distintas a latín. Con todo, fray Luis no fue un biblista puro, que aspirase simplemente a remontarse a las fuentes de texto hebreo, pero tenía un amigo que sí lo era: Benito Arias Montano, de quien aprendió casi todo sobre filología hebraica y el círculo hermenéutico de los textos bíblicos. Fray Luis condensó en un solo abrazo el legado de su amigo y maestro: el original hebreo, los padres de la Iglesia, la teología escolástica, los comentadores medievales y modernos, además de la herencia grecolatina y, con todo ello realzó la riqueza expositiva y la genialidad de sus ideas con la elocuencia del humanista y la vibración poética de su alma.⁴⁸²

La versión castellana del *Cantar de los Cantares de Salomón*, atribuida a la pluma de fray Luis, se constituyó como una de las grandes piezas literarias del Renacimiento español a riesgo, como se ha visto, de ser condenado por desacatar la norma que prohibía la traducción de los textos bíblicos a lenguas vernáculas. Al hilo de lo que se ha dicho sobre el género bucólico aplicado al *Cantar*, fray Luis, respecto de su versión, declara: “Ya dije que todo este libro es una égloga pastoril en que dos enamorados, esposo y esposa, a manera de pastores se hablan y responden a veces”.⁴⁸³ En efecto, el pasaje de *Cantar* 2, 7, que guarda semejanzas con la versión de Arias Montano, es interpretado por fray Luis con un marcado acento bucólico en referencia directa a la Esposa y a las *hijas de Jerusalén* como sus acompañantes: En efecto, el pasaje de Ct 2,7 es traducido por fray Luis de la siguiente manera: *Conjúroos, Hijas de Jerusalén, por las cabras, o por la ciervas montesas, si despertar y si velar hiciéredes a la amada hasta que quiera*⁴⁸⁴. Este versículo, que guarda semejanzas con la versión de

⁴⁸¹ Catherine Swietlicki, “Luis de León y el enredo de las letras sagradas: descifrando el significado de *De los nombres de Cristo*”. En *Escritos sobre fray Luis...*, p. 159 ss.

⁴⁸² Asencio, “Fray Luis de León y la Biblia”. En *Escritos sobre fray Luis...*, p. 147.

⁴⁸³ *Ibíd.*, p. 77.

⁴⁸⁴ Fray Luis de León, *Obras completas castellanas...*, p.104.

Arias Montano, es interpretado por fray Luis con un marcado acento bucólico en referencia directa a la Esposa y a las *hijas de Jerusalén* como sus acompañantes:

Estas personas a quien conjura eran compañeras suyas, las cuales como aquí se finge, la Esposa traía consigo, y éstas eran cazadoras, según parece en la conjuración que el Esposo les hace y es conforme a la imaginación que se prosigue en este libro, porque de la Esposa que es pastora, las compañeras han de tener ejercicio del campo, como es ser pastoras y cazar. Y este era uso de la tierra de Asia, principalmente hacia Tiro y en aquellas comarcas de Judea que las vírgenes se ejercitasen en la caza; y así las requiere y juramenta el Esposo, diciendo: *Ruégoos y requiéroos, hijas de Jerusalén, así os vaya siempre bien en la caza, así gocéis de las ciervas y hermosas cabras montesas, que no despertéis a mi Amada, hasta que ella quiera, y hasta que ella despierte de suyo.*⁴⁸⁵

Esta declaración de fray Luis es altamente significativa por los detalles que refiere. En primer lugar, señala que la esposa es una pastora que tiene un séquito de doncellas cazadoras que la acompañan. En segundo lugar, contextualiza la declaración en las comarcas de Judea donde, efectivamente, era costumbre que las vírgenes antes del matrimonio se ejercitasen en la cacería. Este cuadro bucólico pintado por fray Luis podría evocar el mito de Diana en las *Metamorfosis* de Ovidio, donde también la diosa tenía a su servicio un séquito de doncellas cazadoras identificadas como ninfas.

Por tanto, si la honda intuición de un poeta como san Juan de la Cruz —conocedor “aprovechado” de las tradiciones judeocristiana y grecolatina y que, sin duda, leyó y meditó el significado de las *hijas de Jerusalén* según fray Luis— intentara conjugar los detalles de la declaración del agustino con los del mito ovidiano, el resultado pudo ser un verso chocante como *¡Oh ninfas de Judea!*

⁴⁸⁵ Ibíd.

HERMENÉUTICA DE LAS *HIJAS DE JERUSALÉN* EN EL HUMANISMO ESPAÑOL

Autor.	Interpretación positiva.	Interpretación negativa.
Cipriano de la Huerga		Las <i>hijas de Jerusalén</i> son la representación de <i>hombres malvados</i> que asustan y perturban el sueño de la Esposa.
Benito Arias Montano	Las <i>hijas de Jerusalén</i> son expertas cazadoras y, como las ninfas de Diana, bellas, libres y fieles compañeras de la Esposa.	
Fray Luis de León	Las <i>hijas de Jerusalén</i> son doncellas cazadoras que forman parte del séquito de la Esposa en un contexto nupcial.	

CAPÍTULO III

NINFAS DE JUDEA: ABRAZO DE DOS TRADICIONES

*Entrado se ha la esposa
en el ameno huerto deseado,
y a su sabor reposa,
el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del Amado.*

La poesía de san Juan de la Cruz es un *balbuceo* de largo aliento que intenta revelar la experiencia mística de la ruta de amor que condujo al poeta a su *más profundo centro*. Explorar las huellas de esa travesía implica, entre otras cosas, dejarse interpelar por los misterios de un lenguaje transgresor que reclama sutileza y valentía para entrar *más adentro en la espesura* y descubrir allí, en la difícil brevedad de las palabras, los secretos del espíritu apenas sugeridos en imágenes, símbolos y paradojas que componen las *canciones* del ser cuando encuentra reposo en la unidad primordial.

En el genio creador de san Juan de la Cruz “existe un lazo irrompible entre el poeta y el hombre, entre el artista y el místico, entre el cantor y el maestro”.¹ De ese abrazo entre la imaginación y la experiencia emerge un mundo inefable que encuentra en la palabra poética el único medio para darse a conocer. En efecto, los poemas del carmelita son una mixtura de significantes, significados y emociones que, como en un proceso alquímico, se *coagulan* para enriquecer los signos lingüísticos con unos valores que no están en la trivialidad de lo cotidiano y, de esta manera, las palabras se transforman en símbolos poético-místicos de

¹ Eulogio Pacho, “San Juan de la Cruz. Problemática textual y problemática hermenéutica”. En *Presencia de san Juan de la Cruz*, ed. de Juan Paredes Núñez, Universidad de Granada, 1993, p. 85.

connotaciones complejas que revisten diversos significados.² La palabra poética de san Juan de la Cruz, por tanto, es una sinfonía de connotaciones que el entendimiento humano puede asimilar con más eficacia desde los recursos analógicos sin los cuales el lenguaje de los poemas no podría generar constelaciones en torno a elementos fundamentales (como *¡Oh ninfas de Judea!*); especialmente si la analogía determina la existencia de las imágenes, de los símbolos, de la estructura del verso y la forma de las estrofas.³ Por esta razón, el acercamiento al secreto estético de la poesía de san Juan de la Cruz sólo es posible mediante un rastreo de su *expresión verbal* para acceder, al menos de manera intuitiva, a algunas de las claves de su *acto creador*.⁴

Los escritos de san Juan de la Cruz podrían ser considerados como el *parte poético* de una persona *enthousiasmada*, es decir, poseída por el ímpetu de lo divino que todo lo *recrea y enamora*. Tal experiencia descendió a los *sotos* de una poesía moldeada entre dos polos: “el de un fuego de amor que puede consumir el universo y el de una espiritualidad ya trascendida que reposa sosegada”⁵ en el *lecho florido* del *totalmente uno*. El arte sanjuanista es la epifanía de estas dos polaridades que se abrazan en el encuentro místico y se funden en *canciones* cuya *música callada* congrega lo disperso, armoniza lo discorde y nombra lo indecible.

Más allá de la contingencia lírica de los poemas de san Juan de la Cruz reside otro texto, el que no se ha leído todavía, el texto encendido que, como *llama de amor viva*, quema *la tela* de lo racional para unificarlo todo en el resplandor de lo eterno; por tanto, la expedición hermenéutica hacia un verso como *¡Oh ninfas de Judea!* es una aventura a todo riesgo que obliga a cruzar por

² Manuel Alvar, “La palabra trascendida de san Juan de la Cruz”. En *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale. Hommage à Bernard Pottier*, vol. 7, Paris, Séminaire d'études médiévales hispaniques de l'Université de Paris-XIII, 1988, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ Jean Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, p. 309.

⁵ José Camón Aznar, *Arte y pensamiento en san Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1972, p. 49.

los *fuertes y fronteras* del texto conocido y del contexto del autor en su proceso de creación. De esta manera es posible un acercamiento al destello de ese *toque delicado* que funde el espíritu grecolatino y judeocristiano en un mismo abrazo.

Cuando san Juan de la Cruz compuso sus *canciones* poseía una rica formación académica y espiritual en cuyos fundamentos se apoyaba su *acto creador*. La raíz de su poesía se nutre de una especie de *contexto existencial*⁶ donde se conjugan teoría y praxis, razón y fe, experiencia y percepción, tradición y novedad. Ante la ausencia de apuntes del autor acerca del origen de su obra y de cómo alcanzó la cumbre de su expresión lírica, lo más prudente es contemplar sus versos desde una poética diacrónica que permita realizar un análisis pertinente y desde los orígenes de algunos aspectos esenciales de la herencia grecolatina y judeocristiana que llega hasta san Juan de la Cruz a través del mestizaje de temas y formas que caracterizaron el ambiente renacentista de la época.

⁶ Eulogio Pacho, San Juan de la Cruz. Problemática..., p. 85

1. CONTEXTUALIZACIÓN DE *OH NINFAS DE JUDEA* EN LA OBRA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

La *atención* que despiertan las insólitas *ninfas de Judea* conduce, en primer lugar, a visualizar el panorama de fuentes y posibles influencias que enriquecieron el caudal poético, místico y bíblico que confluye en las altas aguas de la obra de san Juan de la Cruz; en segundo lugar, dicha *atención* permite explorar, más allá de las fáciles traducciones alegóricas, el espacio ignoto —*ya por aquí no hay camino*— del símbolo,⁷ para descubrir nuevos significados a través de la *secreta escala* de la connotación. De esta manera aumenta la expectativa por encontrar en *¡Oh ninfas de Judea!* una clave hermenéutica que haga más comprensible la palabra poética del autor del *Cántico Espiritual*.

1.1. ***Biografía de un cautiverio: hacia la revelación de un poema***

En los últimos meses de 1572 fray Juan de la Cruz fue requerido por la madre Teresa de Jesús para prestar sus servicios de confesor y vicario del convento abulense de la Encarnación, donde ella ejercía el priorato desde 1571. Mientras tanto la Reforma propuesta por Teresa y Juan a la orden del Carmelo soportaba las primeras desavenencias a causa de la libre fundación de conventos en las provincias de Castilla y Andalucía. Muy pronto los frailes descalzos obtuvieron el favor de las autoridades eclesiásticas correspondientes para tomar sus propias decisiones a espaldas de los superiores de la orden. Hacia 1575 los frailes calzados convocaron una asamblea general en la ciudad italiana de Piacenza; allí se discutieron las libertades que se habían tomado los descalzos y optaron por frenar su expansión con una serie de disposiciones avaladas por el Papa que condenaba a los descalzos a su desaparición si se negaban a acatarlas: “Con esto, quizá sin culpa de nadie, quedó declarada la guerra entre los hermanos”.⁸

⁷ Víctor García de la Concha, *Al aire de su vuelo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 252.

⁸ Crisógono de Jesús, *Vida y obras completas de san Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1964, p. 111.

Fray Juan de la Cruz fue una de las primeras víctimas de esa contienda: a principios de 1576 fue arrestado en el convento de la Encarnación por el prior de los calzados de Ávila y conducido prisionero hasta Medina del Campo, donde días más tarde, por intervención del nuncio apostólico, fue liberado y restituido en su oficio con la advertencia de que “ningún calzado, so pena de excomunión, volviese a intervenir en la Encarnación ni siquiera para decir misa”.⁹ Esto enardeció aún más los ánimos de ambos bandos.

A finales de 1576 los frailes descalzos, bajo la dirección de fray Jerónimo Gracián, se reunieron en la localidad de Almodóvar del Campo para tomar las precauciones necesarias frente a la persecución que sufrían por parte de fray Jerónimo Tostado, visitador de la orden en la península y encargado de hacer cumplir las disposiciones generales que afectaban directamente a los descalzos. A esta asamblea también asistió fray Juan de la Cruz, y allí se contempló la posibilidad de quitarle el oficio de vicario y confesor de la Encarnación para no dar motivo de disgusto a los calzados, pero la decisión no se llevó a cabo y las tensiones aumentaron.

En junio de 1577 muere el nuncio apostólico de España, protector asiduo de la Reforma, “y los calzados se creyeron con las manos libres para actuar y, bajo el amparo del nuevo nuncio, suprimir definitivamente a los descalzos”.¹⁰ Fray Juan de la Cruz presintió el desenlace y lo comunicó a algunas hermanas del convento; ellas solicitaron la protección de muchos caballeros de la ciudad para que vigilaran durante la noche la *casita* de los confesores en vista de que los calzados habían intentado prenderlos a mano armada en repetidas ocasiones. Por otra parte, los superiores de los descalzos se percataron del peligro que corría fray Juan de la Cruz y decidieron sacarlo de Ávila nombrándolo prior de Mancera, pero la medida llegó demasiado tarde.¹¹

⁹ *Ibíd.*, p. 114.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 115.

¹¹ *Ibíd.*, p. 116.

La noche del 2 de diciembre de 1577, cuando todo parecía tranquilo en los alrededores del convento de la Encarnación, un grupo de calzados, aprovechando que no había guardia en la estancia de los confesores, la asaltó nuevamente. Fray Juan de la Cruz y su compañero, Germán de San Matías, cayeron presos, y fueron llevados al convento del Carmen maniatados con hierros.¹² Allí permanecieron varios días entre azotes, vejaciones y “conatos de convencer a fray Juan de que abandonase la Reforma”,¹³ todo ello en presencia del padre Maldonado, quien había llegado a Ávila con la orden expresa de “hacer desaparecer de la Encarnación a los dos confesores descalzos”¹⁴ y llevar a fray Juan de la Cruz a Toledo para comparecer ante el temible fray Jerónimo Tostado. La madre Teresa tuvo noticias del secuestro de sus confesores a las pocas horas y escribió con premura a Felipe II rogándole que ordenara su liberación. La súplica no tuvo eco y, durante mucho tiempo, no se sabía dónde estaban.¹⁵

En aquellos días de reclusión en Ávila fray Juan de la Cruz se comportó de un modo inusitado respecto a sus escritos y la correspondencia con la madre Teresa de Jesús. Aprovechó “un descuido de sus guardianes en el momento en que le dejaban libre para oír misa y salió del convento del Carmen, bajó a la *casita* de la Encarnación, se encerró en ella y como pudo comenzó a rasgar los papeles, se comió unos e hizo desaparecer otros”.¹⁶ Cuando salieron en su persecución no quedaba ninguna evidencia escrita que pudiera comprometer el destino de la Reforma ni la vida de quienes la promovían. Al destruir aquellas cartas y quizá poemas o anotaciones místicas de valor insospechado, fray Juan de la Cruz fusionó en la hondura de su ser la tinta con su sangre y añadió una cuota más de misterio al conjunto de su obra.

Tras estos incidentes el padre Maldonado se apresuró a conducir al preso de Ávila a Toledo por los *caminos circunflejos* de la sierra de Guadarrama entre la

¹² *Ibíd.*, p. 117.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, Madrid, BAC, p. 884.

¹⁶ Crisógono de Jesús, *Vida y obras...*, p. 117.

nieve y el frío de aquel diciembre de 1577. Fray Juan de la Cruz entró en la ciudad imperial de noche, con los ojos vendados, “para que no reconociera ni el camino ni el lugar”.¹⁷ Fue llevado hasta el mejor convento que la orden del Carmelo tenía en Castilla, ubicado sobre las rocas de la ribera derecha del Tajo. Allí fray Juan compareció ante un tribunal de frailes presidido por Jerónimo Tostado. Además de recriminar la austeridad de su forma de vida, le dieron a conocer las disposiciones generales de Piacenza que regulaban el destino de los descalzos.¹⁸ El tribunal procuraba que fray Juan de la Cruz acatara lo prescrito, “primero con amenazas y luego con ofrecimientos ventajosos como un priorato con buena celda y librería”.¹⁹ Pero todo fue inútil. Fray Juan permaneció irreductible ante la idea de abandonar la descalcez. Entonces, “el tribunal lo declaró rebelde y contumaz” y, por tanto, merecedor del encarcelamiento por el tiempo que al superior general le pareciera conveniente.²⁰

1.1.1. La cárcel toledana como una sepultura: en los umbrales del poema

Fray Juan de la Cruz fue tratado como un delincuente por sus hermanos de religión. La experiencia de la cárcel conventual fue una auténtica tortura. Lo

¹⁷ *Ibíd.*, p. 120.

¹⁸ En las actas capitulares se encuentran consignadas tales disposiciones de la siguiente manera: “Con la autoridad del Sumo Pontífice Gregorio XIII, se manda que todos los religiosos elegidos contra los estatutos generales y contra la obediencia al prior y maestro general, o que recibieron conventos o lugares, en cualquier parte que sea, contra la voluntad del mismo prior general, los edificaron, habitaron o habitan, sean declarados despojados de ellos y removidos de todos los oficios y de toda administración, sin apelación ninguna. Los reverendos maestros provinciales y cualquiera otro ministro o rector de las provincias o de los conventos expulsarán a los así indebidamente elegidos, y les apliquen la pena de suspensión *a divinis*, de privación de puesto y de voz y de otras censuras que juzgaren convenientes, excluida toda obediencia a los mismos. Y porque hay algunos desobedientes, rebeldes y contumaces, llamados vulgarmente descalzos, los cuales, en contra de las patentes y de los estatutos del prior general, han vivido y viven fuera de la provincia de Castilla la Vieja, en Granada, Sevilla y cerca de un pueblecito llamado La Peñuela, y no quisieron, excusándose con falacias aceptar humildemente los mandatos y las letras del prior general, se les intimara a los dichos carmelitas descalzos bajo penas y censuras apostólicas, para que en el término de tres días se sometían, y si resisten, se les castigue gravemente”. Crisógono de Jesús, *Vida y obras...*, p. 122.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 124.

²⁰ *Ibíd.*

metieron en una celda situada en el costado que daba al río Tajo. “Era un hueco de seis pies de ancho y diez de largo empotrado en la pared.”²¹ No tenía ventana sino una saetera que apenas colaba un poco de luz al mediodía. La cama era una tabla en el suelo y dos mantas. “Allí pasó nueve meses, incomunicado, hambriento, en un ambiente hediondo, consumido de miseria”,²² a oscuras la mayor parte del tiempo.

Un fraile carcelero vigilaba sus movimientos; tres días a la semana, a la hora de la cena, lo sacaba de la celda y lo llevaba al comedor para que, de rodillas en medio de todos los demás, consumiera su ración de pan y agua que recogía del suelo. “Terminada la cena, el superior lo increpaba y reprendía ásperamente y, los viernes, mientras recitaban el *miserere*, fray Juan desnudaba su espalda y cada fraile le daba un azote.”²³ Al volver a la prisión se refugiaba en la soledad de su celda sin más derecho que *recordar*; los libros y el recado de escribir también se los negaron.

La situación que padecía era tan desconsolada que, años después, él mismo la describía como si lo hubiera *tragado una ballena*²⁴ y luego ésta descendiera “a las aguas que están debajo del mar y a las raíces y fundamentos de la tierra que están allí, *sin dejar* rastro de Juan en el invierno. Ni rastro de hombre [...] Ni rastro de papeles [...] Ni rastro de nada”.²⁵

“Datos así rebasan la historia externa de una persona”,²⁶ semejante a Ulises, a Orfeo, a Cristo, a Dante, también el carmelita experimentó su propio *descenso a los infiernos* en aquella prisión toledana. El desamparo y la ignominia de los primeros meses de encierro permiten contemplar a fray Juan de camino a la hondura de su ser sin más guía que la *noche* y la *nada*. “Descendamos con Juan de la Cruz hasta las criptas de su íntima tortura. No sólo se elabora ahí una noche

²¹ *Ibíd.*

²² *Ibíd.*, p. 125.

²³ *Ibíd.*, p. 127.

²⁴ San Juan de la Cruz, *Vida y obras completas de san Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1964, p. 971.

²⁵ José Jiménez Lozano, *El mudejarillo*, Barcelona, Anthropos, 2007, p. 88.

²⁶ Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema...*, p. 205.

espiritual, sino que comienza a surgir también un insólito lirismo”,²⁷ sostenido por un brote de símbolos que creció para siempre en el terreno fecundo de la poesía.

Así como Dante se encontró, en la mitad de su vida, en una *selva oscura porque había perdido la buena senda*, fray Juan de la Cruz, a sus treinta y cinco años, se encontraba en una *celda oscura*, ansioso de encontrar el verdadero camino de su espíritu *sin otra luz ni guía / sino la que en el corazón ardía*. Esas *lámparas de fuego* que llameaban en el fondo del ser eran la manifestación de una experiencia mística que esclareció la *noche oscura* del fraile carmelita. Ante aquellos resplandores divinos sólo quedaba contemplar y callar hasta que los cauces líricos del alma desbordaran en palabras para contar la visión de un *ameno huerto* donde *el silbo de los aires amorosos* atraviesa las *cavernas del sentido* y refresca la estrechez asfixiante de fray Juan en su cautiverio.

La cárcel, por tanto, permitió al poeta y al místico fusionarse en un solo acto de contemplación y escritura, aunque ésta última fuera, al principio, sólo un ejercicio mental. De este modo, la *explosión poética* de fray Juan de la Cruz confirma que “el viejo tema de la inspiración no ha tenido, en su más radical origen, otra fuente que la propia intimidad y soledad de cada consciencia individual, de cada experiencia personal y de cada biografía”.²⁸ En este contexto se revelaron las primeras 31 liras del *Cántico Espiritual*; en ellas resuena el verso que abre las puertas del misterio: *¿A dónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?* Este *grito desolado* del alma del poeta, más que el inicio de su expresión lírica, es el punto de llegada de una travesía mística por los *bosques y espesuras* del amor y la memoria mientras permanecía emparedado en la prisión de Toledo.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ Emilio Lledó, “Juan de la Cruz. Notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo”. En *Hermenéutica y mística: san Juan de la Cruz*, ed. de José Ángel Valente y José Lara Garrido, Madrid, Tecnos, 1995, p. 110.

1.1. La memoria como supervivencia: hipótesis sobre el hallazgo del verso ¡Oh ninfas de Judea!

En la *oscura soledad* de la prisión, sin libros ni recado de escribir, a fray Juan de la Cruz no le quedó otro remedio que acudir a sus recuerdos para mantenerse vivo. En un estado de silencio y quietud como el suyo es probable que su memoria volviera sobre las experiencias que habían determinado su destino. Recordaría, entre otras cosas, la iniciación en sus preferencias renacentistas durante los años de alumno externo en el Colegio de los Jesuitas de Medina del Campo, donde, bajo el cuidado del padre Juan Bonifacio, aprendió griego, latín y retórica para estudiar una selección de autores clásicos, de los que Virgilio era el principal.²⁹ Volvería también sobre las novedosas liras de Garcilaso de la Vega que habría leído y aprendido de memoria en los ejemplares que en aquella época habían editado dos libreros medinenses.³⁰

Después de su ingreso en la orden del Carmelo (1563), fray Juan habría de recordar su formación en la Universidad de Salamanca, en cuya atmósfera pudo saciar su curiosidad académica durante cuatro cursos (1564-1568) dedicados al estudio de la lógica, la filosofía, la teología y la Biblia.³¹ Evocaría con especial atención al maestro fray Luis de León y su fama de poeta, de místico y biblista. A fray Juan llegaría aquella traducción castellana del *Cantar de los Cantares*, también difundida en octavas reales, que le costó la cárcel a fray Luis. Ante la persecución del manuscrito, el carmelita lo acogería en su memoria para recurrir sin reservas a la belleza del poema cuando fuera necesario, en particular en las circunstancias más adversas.³² Prueba de ello son los últimos instantes de su

²⁹ Crisógono de Jesús, *Vida y obras...*, p. 36 ss.

³⁰ Dámaso Alonso, *La poesía de san Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 74 ss.

³¹ Luis Enrique Rodríguez-San Pedro, "Peripetia universitaria de san Juan de la Cruz en Salamanca (1564-1568)". En *Aspectos históricos de san Juan de la Cruz*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1990, p. 85 ss.

³² Se debe tener en cuenta que detrás de la traducción del *Cantar de los Cantares* en endecasílabos de fray Luis de León yace el estilo garcilasiano que, a su vez, remite a la tradición petrarquista; de hecho, la estrofa elegida por fray Luis es un claro homenaje a la *Égloga III* de Garcilaso.

agonía en el convento de Úbeda (1591), cuando el prior comenzó a leerle las *recomendaciones del alma* y fray Juan le suplicó: “Dígame, padre, de los *Cantares*, que eso otro no es menester”.³³ Por tanto, si se aferró al *Cantar de los Cantares* en el momento de su muerte, es más que probable que también lo hiciera en el tormento de la cárcel toledana.

Es significativo que la fuerza poética del *Cantar de los Cantares* acompañara a fray Juan de la Cruz en los momentos más vulnerables de su vida: en la “muerte espiritual” a la que fue sometido en la cárcel y donde se abrazó al *Cantar* para recoger de sus versos el bálsamo y aliviar así las heridas causadas por las inclemencias del cautiverio; trece años después, en la proximidad de su muerte física, los mismos versos del poema bíblico le abrieron la *secreta escala* que lo conduciría a *cantar maitines en el cielo*.

Otra experiencia literaria que recordaría fray Juan de la Cruz en su prisión sería *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias christianas y religiosas* que Sebastián de Córdoba había publicado en 1575. Alguna luz le daría a su *noche oscura* aquel ejercicio de *contrafacción*,³⁴ donde había descubierto que “toda aquella ternura de Garcilaso, todos aquellos deliquios y encarecimientos de amor, todo el suave paisaje pastoral del fondo, todo eso podía verterse al amor divino”.³⁵

Los *contrafacta* de la época renacentista eran “poemas profanos contrahechos a lo divino”, centrados en las ambigüedades temáticas que surgieron del encuentro del imaginario grecolatino con el catolicismo. Fray Juan conocía esta técnica porque era habitual en los certámenes académicos del Colegio de los

³³ Crisógono de Jesús, *Vida y obras...*, p. 334.

³⁴ Debido a la importancia que reviste el tema de la *contrafacción* en la expresión lírica del poeta carmelita, se ha reservado para este momento la aproximación a la obra de Sebastián de Córdoba con el fin de ejemplificar con la figura de las ninfas del *Garcilaso a lo divino* la técnica de los *contrafacta* que, como se verá, probablemente tuvo en cuenta san Juan de la Cruz en la configuración del *acto creador* de las *ninfas de Judea*.

³⁵ Alonso, *La poesía de san Juan de la Cruz...*, p. 76.

Jesuitas de Medina del Campo.³⁶ En efecto, la *contrafacción* gozó de una extraordinaria fortuna en el ambiente español de la Contrarreforma, dado que la lectura de obras profanas estaba prohibida. Esta circunstancia, sumada a la gran aceptación de la poesía de Garcilaso, a pesar de la censura, le permitió a Sebastián de Córdoba aventurarse con unos *contrafacta* cuyo éxito estaría moderadamente asegurado.

El *Garcilaso a lo divino* de Sebastián de Córdoba “es una refundición cristiana didáctica de una poesía que es auténticamente grande”.³⁷ El propósito de Córdoba al *contrahacer* el verso erótico no tanto para que, en disfraz, la admirada poesía de Garcilaso pudiera ser gozada, sino *utilizar* la fama de Garcilaso para atraer a todo aquel que, al buscar en su libro placer sensual, encontrara doctrina cristiana.³⁸ En cuanto a la técnica de los *contrafacta* cabe anotar que Sebastián de Córdoba la aplicó con cierta maestría a los versos de Garcilaso.

Para ilustrar cómo se transformó el imaginario garcilasiano en expresión del sentimiento cristiano a través de la *contrafacción*, reaparece la figura de las ninfas castellanas que, en su momento, fue analizada en el contexto de las riberas del Tajo. Después de releer la *Égloga III* de Garcilaso, Sebastián de Córdoba compuso la siguiente versión:

De quatro nimphas que de aquel nombrado

Jordán salieron, a cantar me offrezco:

Templança y Fortitud, Justicia viene,

también Prudencia, a la que par no tiene.³⁹

³⁶ “En el año de 1561 se publicó en Medina del Campo la *Partenice Mariana*, un libro hecho, según reza el título, para los estudiantes del Colegio de la Compañía y que en los colegios de Humanidades del Renacimiento llegó a equipararse en valor al propio Virgilio.” García de la Concha, *Al aire de su vuelo...*, p. 231.

³⁷ Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino*, ed. de Glen Roos, Madrid, Castalia, 1971, p. 22.

³⁸ *Ibíd.*, p. 24.

³⁹ *Ibíd.*, p. 228.

En el *contrafactum* de Córdoba de la *Égloga III* las cuatro ninfas castellanas se han transformado —sin dejar de ser ninfas— en las cuatro virtudes cristianas: Templanza, Fortaleza, Justicia y Prudencia; por tanto, ya no son las *ninfas del Tajo* que bordaban tapices con historias mitológicas de amores frustrados, ahora son las *ninfas del Jordán* que tejen escenas del Antiguo Testamento con alusiones cristianas:

Luego inflamadas del divino fuego,
las quatro nymphas su lavor tomaron,
el cual me inspire gracia, por tu ruego,
para que cante yo lo que labraron.⁴⁰

Cada una de las *ninfas-virtudes* del *contrafactum* de Córdoba borda una historia con la finalidad de advertir que el pecado contra Dios es castigado con la muerte y que los virtuosos triunfarán de la misma manera que, como ya se vio, lo hicieron las *ninfas-beatos* de Dante. Los cuatro tapices de las *ninfas del Tajo* describían la separación trágica de uno de los amantes: Eurídice de Orfeo, Dafne de Apolo, Adonis de Venus, Elisa de Nemoroso. En las *ninfas del Jordán* sus cuatro tapices dan cuenta de cómo Nabal, el esposo perverso de Abigail, fue herido por Yahveh y murió (1Sam 25, 38);⁴¹ de cómo Holofernes fue decapitado por Judith (Jdt 13, 8);⁴² de cómo los cananeos fueron aniquilados por los israelitas guiados por Débora (Jue 4, 10)⁴³ y cómo Amán murió ahorcado por la astucia de la reina Ester (Est 7, 10).⁴⁴ Las virtudes de estas mujeres bíblicas que lucharon contra el mal van encaminadas a resaltar las virtudes de la Virgen María, a quien está dedicado el *contrafactum*.

Por otra parte, en la *Égloga III* de Garcilaso los materiales para elaborar los tapices provienen de la misma naturaleza (*natura artifex*); mientras que, en la versión de Córdoba, Dios crea la materia prima para el arte de las *ninfas-virtudes*

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 229.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 230.

⁴² *Ibíd.*, p. 231.

⁴³ *Ibíd.*, p. 232.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 233.

(*deus pictor*): “Las telas eran hechas y texidas / del oro que el Espíritu Santo embía”.⁴⁵ Finalmente, cuando las *ninfas del Jordán* terminan su labor, a diferencia de las *ninfas del Tajo*, no regresan al fondo del río, sino que siguen los pasos de los caminantes *Phelisio y Charino*, que han cantado la historia de la *Égloga*.

El reconocimiento crítico del *Garcilaso a lo divino* no ha sido muy celebrado. Hay quien ha considerado los *contrafacta* de Córdoba un trabajo mediocre que, al querer ensalzar la poesía y la religión, sólo consiguió rebajar ambas.⁴⁶ Dámaso Alonso señaló que “el talento mal dirigido, pero indudable, de Sebastián de Córdoba, tiene un vuelo inseguro y muy limitado. En algunos momentos se cierne a mediana altura con cierta gallardía; pero en seguida se precipita en espantosa caída vertical”.⁴⁷

A pesar de estas y otras apreciaciones, la importancia histórica del *Garcilaso a lo divino* “reside en su función de proporcionar un enlace textual (una fuente de inspiración artística) para fray Juan de la Cruz entre el verso profano y erótico del poeta toledano, y su propia poesía mística. El ambiente pastoril de Garcilaso, cristianizado primero por Córdoba, se convertiría más tarde en *poesía mística divina* gracias al arte de san Juan”.⁴⁸ Esta comunicación textual entre Garcilaso, Córdoba y fray Juan de la Cruz ha sido estudiada por Dámaso Alonso, quien, desde una poética diacrónica, demostró que en la obra del poeta carmelita se encontraban huellas de una lectura directa de los *contrafacta* de Córdoba sin descartar que fray Juan hubiera recurrido al original de Garcilaso que conocía desde los tiempos de Medina del Campo.⁴⁹

A partir de este panorama de reminiscencias bucólicas y bíblicas que alentaron a fray Juan de la Cruz en la soledad de la cárcel es posible plantear la

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 229.

⁴⁶ Bruce Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, p. 327.

⁴⁷ Alonso, *La poesía de san Juan de la Cruz...*, p. 69.

⁴⁸ Córdoba, *Garcilaso a lo divino...*, p. 15.

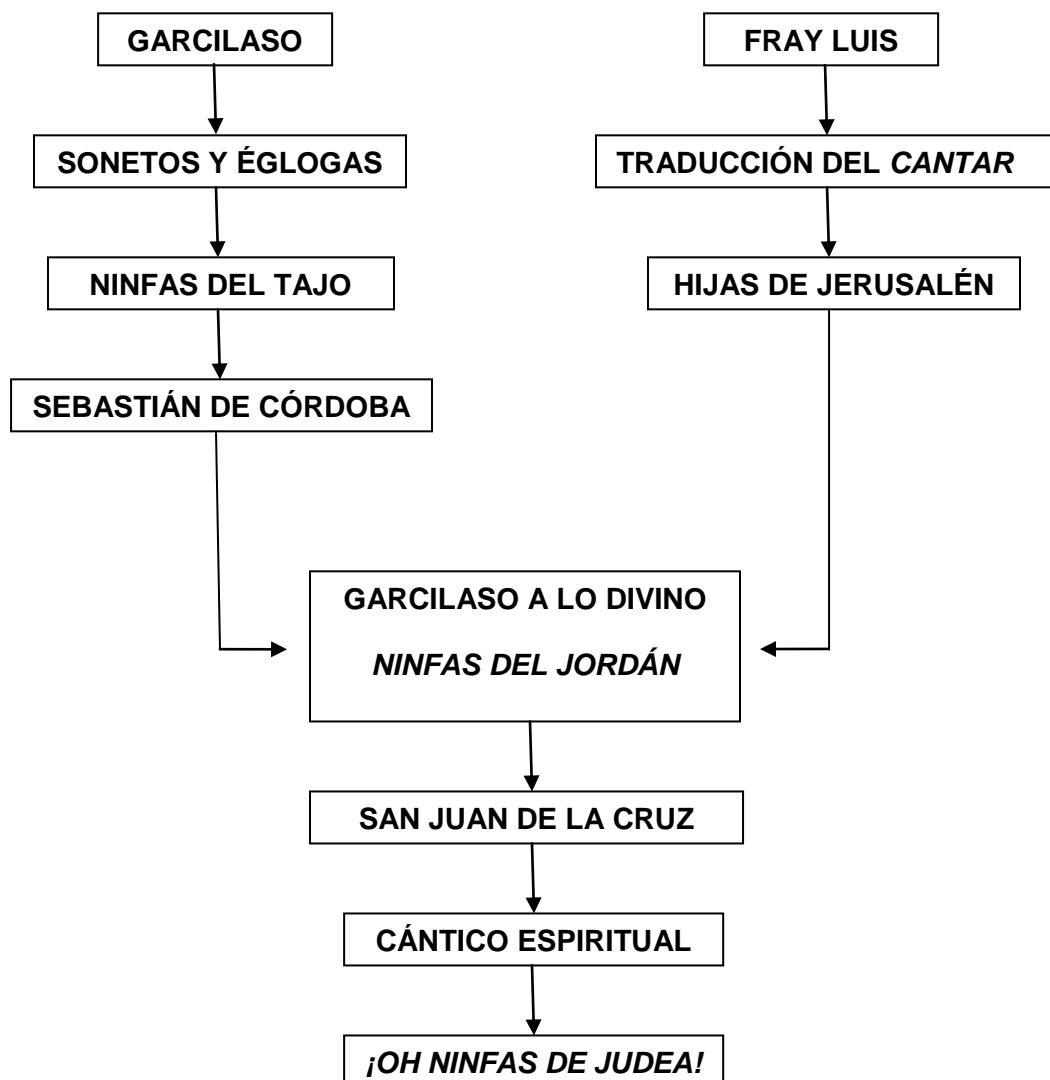
⁴⁹ Alonso, *La poesía de san Juan de la Cruz...*, p. 72 ss.

teoría de que el origen de la expresión lírica, especialmente del *Cántico Espiritual*, fue el resultado de un atento ejercicio de *contrafacción* en la mente del poeta al no tener recado de escribir.⁵⁰

De la misma manera que Dante, preso de amor, recurrió al *libro de su memoria* para comenzar la *Vida nueva*, fray Juan de la Cruz también apeló al libro de su memoria para leer en él los momentos más significativos de su vida desde una inteligencia interior que le permitía hacer hermenéutica de sus recuerdos, muchos de ellos escritos en su mente en forma de poemas sagrados y profanos que, tras una experiencia de profunda soledad, se fundieron en un *contrafactum* místico.

Respecto al posible origen del verso *Oh ninfas de Judea* conviene tener en cuenta el siguiente esquema para esclarecer los cauces poéticos y bíblicos que confluyeron en el ejercicio de *contrafacción* realizado por fray Juan de la Cruz en el *proceso creativo* del *Cántico Espiritual*:

⁵⁰ Esta situación de san Juan de la Cruz semeja a la de santa Teresa cuando, por mandato de la Inquisición, a la madre le quitaron los libros de sus maestros y, para su consuelo, en una revelación, Jesús le dijo que le daría *libro vivo*.



Las ninfas que venían desde la gruta homérica, que habían pasado por la Arcadia y las campiñas de Virgilio, que se recreaban en el *Cancionero* de Petrarca y los campos de Fiesole entraron al Tajo castellano perfumadas por un aire neoplatónico que Garcilaso aspiró en los versos de Sannazaro. De repente estas *ninfas del Tajo* fueron transformadas por Sebastián de Córdoba en *ninfas del Jordán* tal vez sin darse cuenta del alcance de dicha mutación. Quien se percató de tal genialidad fue fray Juan de la Cruz, cuyo propósito no fue conservar las *ninfas del Jordán* sino que, solapándolas con las *hijas de Jerusalén* del *Cantar de los Cantares*, las convirtió en *ninfas de Judea*. Por tanto, desde el punto de vista

filológico, Sebastián de Córdoba es el eslabón perdido de la cadena semántica del término; al decir *ninfas del Jordán* es evidente que sigue apegado a la tradición garcilasiana y, a la vez, se constituye en el punto de apoyo para que fray Juan de la Cruz pueda dar el salto a *ninfas de Judea*, donde la referencia del río ha desaparecido por efecto del solapamiento de las *ninfas del Jordán* con las *hijas de Jerusalén*.

De esta manera se ha intentado demostrar que la técnica de la *contrafacción* le fue favorable al proceso creativo de fray Juan de la Cruz. El *Cántico Espiritual* sería el resultado de un *contrafactum* que, por una parte, convirtió la materia judía del *Cantar de los Cantares* en materia místico-cristiana y, por otra, recogió figuras de la mitología grecolatina y las transformó en personajes cercanos al imaginario judeocristiano. El poeta carmelita encontró el ejemplo más próximo de *contrafacta*, sin duda, en el *Garcilaso a lo divino* de Sebastián de Córdoba, donde se funden la forma garcilasiana⁵¹ que enlaza con la tradición petrarquista y el contenido religioso-cristiano que, al igual que el *Cantar* traducido por fray Luis, remite a los siglos bíblicos.

1.1.2. ¿De las ninfas de Judea a las ninfas del Hermón?

En el proceso de *contrafacción* del acto creador de fray Juan de la Cruz no se puede excluir la figura de las *ninfas del Hermón* que, como se ha visto, aparecen en el poema que sirve de epílogo a la *Triplex Explanatio in Canticum Canticorum* de fray Luis de León. A simple vista se podría reconocer que el verso *Oh ninfas del Hermón* influyó en la creación de *Oh ninfas de Judea* del poeta carmelita en cuanto que la traducción del *Cantar* realizada por fray Luis en octavas reales es anterior al cautiverio de fray Juan. Pero el poema donde aparecen las *ninfas del Hermón* no figura como epílogo de esa traducción prohibida, sino al final de la

⁵¹ El mismo san Juan de la Cruz atestigua en el comentario a la *Llama de amor viva* haber leído el libro de Boscán a lo divino (y Garcilaso, por supuesto) y haber seguido su estilo: “La compostura de estas lirás son como aquellas que en Boscán están vueltas a lo divino, que dicen: *La soledad siguiendo, / llorando mi fortuna, / me voy por los caminos que se ofrecen*, etc., en las cuales hay seis pies, y el cuarto suena con el primero, y el quinto con el segundo, y el sexto con el tercero”. *Vida y obras...*, p. 828.

Triplex Explanatio in Canticum Canticorum que fray Luis, obligado por sus superiores, escribió y comentó en latín en desagravio por aquella traducción castellana que le había costado la cárcel.⁵² La primera publicación de la *Explanatio* data de 1580 y de 1589 es la versión definitiva; por tanto, es improbable que fray Juan de la Cruz la hubiera tenido en cuenta, dado que gran parte del *Cántico Espiritual* y, especialmente, sus *ninfas de Judea*, nacieron hacia 1578 en la cárcel toledana.

Es más razonable pensar lo contrario, es decir, que las *ninfas de Judea* de fray Juan hubieran servido de modelo a fray Luis para sus *ninfas del Hermón*. Esta conjetura podría tener fundamento por la cercanía de fray Luis a las monjas del Carmelo Reformado poco tiempo después de la muerte de la madre Teresa de Jesús. Un manuscrito citado por Jean Baruzi da cuenta de la admiración de fray Luis por los escritos de fray Juan: “Con ser su sauiduría tan grande que se admiraua el *p^a maestro fray Luys de León*, de ver sus escritos y no sauia a q comparar la delicadeza dellos”.⁵³

La fecha a la que se remite este testimonio podría oscilar entre 1586 y 1589, “o sea durante el periodo en que fray Luis de León trabajaba en la edición de santa Teresa; allí se le presentaría la oportunidad de estudiar con detenimiento los escritos de Juan de la Cruz, en su mayor parte terminados seguramente por entonces”.⁵⁴ Por tanto, si la publicación definitiva de la *Explanatio* de fray Luis fue de 1589, es probable que los escritos de fray Juan hubiesen influido en la creación o reelaboración del poema *Dei genitricem Mariam carmen ex voto*, donde aparecen las *ninfas del Hermón* en un contexto semejante a las *ninfas de Judea* del *Cántico Espiritual*. No obstante, a día de hoy, la investigación sobre tal influencia no permite constatar este hecho con certeza.

⁵² Fray Luis de León, *Cantar de los Cantares. Interpretaciones literal, espiritual, profética*, traducción, introducción y notas de José María Becerra, Real Monasterio del Escorial, Ediciones escurialenses, 1992, p. X.

⁵³ Ms 12738, fol. 813r. de la Biblioteca Nacional del Madrid, citado en Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema...* p. 158.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 159.

1.2. ***Contrafacta y lectio divina: la epifanía de un símbolo***

Se ha intentado demostrar con claridad que los *contrafacta* de fray Juan de la Cruz son el fruto su experiencia de soledad acompañada de recuerdos bíblicos y literarios en los meses de reclusión. A partir de ese ejercicio de *contrafacción* surge una pregunta fundamental: ¿cómo consiguió el poeta carmelita solapar la figura de las ninfas garcilasianas con el perfil de las *hijas de Jerusalén* del *Cantar de los Cantares* para llegar a exclamar ¡*Oh ninfas de Judea!*? Es probable que esta misma inquietud la sintiera Magdalena del Espíritu Santo —una de las primeras copistas del *Cántico Espiritual*— cuando le preguntó a fray Juan de dónde le venían la belleza y profundidad de sus escritos, a lo que él respondió: “Hija, una veces me las daba Dios y otras me las buscaba yo”.⁵⁵

En esta breve respuesta fray Juan de la Cruz resumió gran parte del proceso de su acto creador⁵⁶ y abrió la posibilidad para explorar las fuentes humanas y divinas de su inspiración. El viaje prudente y respetuoso hacia el *alma del poeta* en estas dos direcciones cruza de manera inevitable por las *majadas* de su estilo de vida como fraile carmelita. La consideración de tal experiencia religiosa permite plantear la teoría de que la práctica de su oración personal durante su estancia en la cárcel transmutó paulatinamente en una personal *lectio divina* a partir de los textos bíblicos que él sabía de memoria, especialmente los salmos y el *Cantar de los Cantares*.

La *lectio divina* o *lectura orante* de la Biblia es un método cuyo origen se remonta a los padres de la Iglesia y se consolidó con el surgimiento de la vida monástica en los albores del Medioevo; influyó considerablemente en el

⁵⁵ Crisógono de Jesús, *Vida y obras...*, p. 161.

⁵⁶ La respuesta de san Juan de la Cruz a Magdalena del Espíritu Santo coincide con aquello que, siglos después, dijo Paul Valéry para explicar cómo surge el don poético: “El primer verso nos lo dan los dioses, los otros hay que buscarlos”. Esta explicación del poeta francés se podría corroborar con el inicio del *Cántico Espiritual*: ¿*A dónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?*, porque allí es posible intuir el verso como don divino y, a la vez, la búsqueda del poeta que podría estar sugerida en el verso final de la lira: *salí tras ti clamando, y eras ido*.

pensamiento de san Bernardo y Hugo de San Víctor e inspiró gran parte del movimiento renovador de las órdenes de mendicantes del siglo XIII.⁵⁷

El método de la *lectio divina* está estructurado en cuatro partes:

i) *Lectio (lectura)*: ¿qué dice el texto? La respuesta a esta pregunta está motivada por la raíz de la palabra latina *legere* que connota *reunir, cosechar*; es decir, que el lector debe *recoger* el texto en la memoria para extraer su mensaje mediante el análisis de las formas literarias que lo componen. La lectura debe ser atenta y comprometida hasta que el texto se convierta en espejo para el lector. Más que una actividad, la lectura debe ser una forma de vida.⁵⁸

ii) *Meditatio (meditación)*: ¿qué sugiere el texto? La meditación implica adentrarse en el mensaje del texto y saborear sus puntos más luminosos; es ir *más allá* de lo que se ha percibido en la lectura para buscar el tesoro escondido en el texto. La meditación conlleva un ejercicio de analogía con otros textos donde figuran conceptos, situaciones o personajes semejantes. La lectura meditativa ayuda a descubrir el espíritu que aletea en el texto y recrea la vida del lector.⁵⁹

iii) *Oratio (oración)*: ¿qué hace decir el texto? La *oratio* designa la *expresión verbal* de las emociones que han suscitado la lectura y la meditación. Cuando el mensaje ha calado y el lector logra saborear la dulzura o la amargura de la palabra divina entonces invoca a Dios a la luz de lo gustado.

⁵⁷ La *lectio divina* ha sido, a través de los siglos, una fuente genuina de espiritualidad cristiana. Desde los tiempos de Orígenes (siglo III) el método de la *lectio divina* se convirtió en uno de los elementos fundamentales de la vida religiosa, especialmente del proyecto de vida monástica impulsado por san Benito (siglo VI). Hacia 1150 el monje cartujo Guigo II expuso el método en cuatro grados tal como se conoce hoy: *lectio, meditatio, oratio* y *contemplatio*. En el siglo XIII el nuevo estilo de vida religiosa fundado por las órdenes mendicantes hicieron de la *lectio divina* una de las fuentes inspiradoras de su proyecto; así lo atestiguan los escritos de los primeros dominicos, franciscanos y carmelitas. Al respecto se han consultado los siguientes estudios: María Colombás García, *La lectura de Dios. Aproximación a la lectio divina*, Zamora, Monte Casino, 1995; Bernardo Olivera, "La tradición de la *lectio divina*". En *Cuadernos Monásticos*, 16, Buenos Aires, Surco, 1981, pp. 179-203.

⁵⁸ Ivan Illich, *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al "Didascalicon" de Hugo de San Víctor*, México, FCE, 2002, p. 81.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 71 ss.

iv) *Contemplatio* (contemplación): ¿qué más puede suceder? Es la oración más profunda que disuelve el *yo* del lector para entrar en una especie de *hortus conclusus* y experimentar allí la unión con el absoluto. La contemplación es una experiencia íntima de amor divino donde el orante experimenta el regalo de una nueva mirada que todo lo unifica; es la fusión de todo lo que los sentidos habían dispersado. El deleite de dicha unión es el comienzo de la experiencia mística como tal.

Desde los inicios de la orden carmelitana la práctica de la *lectio divina* era habitual entre los frailes en virtud de su estilo de vida centrado en la oración contemplativa, el estudio de la Biblia y la dirección espiritual. En la experiencia del Carmelo Reformado la *lectio divina* continuó como eje central de la espiritualidad y como tal lo vivió fray Juan de la Cruz, quien, inspirado en la antigua tradición de los monjes del siglo XII, recomendaba en sus *Dichos de amor y luz*: “Buscad **leyendo** y hallaréis **meditando**; llamad **orando** y abriros han **contemplando**”.⁶⁰ (La negrita es nuestra.)

Para fray Juan de la Cruz la *lectio divina* estaba motivada por la ausencia del Amado cuya búsqueda implica entrar en el misterio de la propia interioridad donde tiene Dios su morada. La *lectio* para el carmelita era un modo de reconocer el misterio de estar habitado por el absoluto y de buscarlo en el ocultamiento. Dicho misterio está contenido en la Sagrada Escritura que revela la presencia y, por tanto, su *lectio* (*lectura*) se hace indispensable. La *meditatio* es definida por fray Juan como un “acto discursivo por medio de imágenes, formas y figuras, fabricadas e imaginadas por los sentidos”.⁶¹ En este punto fray Juan sugiere un camino para pasar de la *meditatio* a la *contemplatio*, donde, a través de la *oratio*, el orante puede llegar a reconocer tres señales:

La primera es ver en sí que ya no puede meditar ni discurrir con la imaginación, ni gustar de ello como antes solía; antes halla sequedad en lo que antes solía fijar el sentido y sacar jugo. Pero en tanto que sacare jugo y pudiere discurrir en

⁶⁰ San Juan de la Cruz, *Vida y obras...*, p. 969.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 417.

la meditación no la ha de dejar, sino fuere cuando el alma se pusiere en paz y quietud que se dice en la tercera señal.

La segunda es cuando no le da ninguna gana de poner la imaginación ni el sentido en otras cosas particulares, exteriores ni interiores. No digo que no vaya y venga (que ésta aún en mucho recogimiento suele andar suelta), sino que no guste el alma de ponerla de propósito en otra cosa.

La tercera y más cierta es si el alma gusta de estarse a solas con atención amorosa a Dios sin particular consideración, en paz interior y quietud y descanso, y sin actos y ejercicios de las potencias, memoria, entendimiento y voluntad —a lo menos discursivos, que es ir de uno en otro; sino sólo la atención y noticia general amorosa que decimos, sin particular inteligencia y sin entender sobre qué.

Estas tres señales han de ver en sí juntas por lo menos el espiritual para atreverse seguramente a dejar el estado de meditación y del sentido y entrar en el de contemplación y del espíritu.⁶²

En cuanto a la *contemplatio* fray Juan de la Cruz advierte que “no es otra cosa que la infusión secreta, pacífica y amorosa de Dios, que si le dan lugar, inflama el alma en el espíritu de amor”.⁶³ En efecto, la *contemplatio* según el carmelita sería un don divino que recrea el fondo del alma, una *llama* que derrite (*fundere*) todo lo disperso por los sentidos para luego *coagularlo* en un indecible abrazo de amor que, en definitiva, es lo que se ha buscado desde el comienzo de la *lectio divina*. La contemplación tiene, por tanto, un carácter ascensional que marca el fin de la oración discursiva del alma para entrar en el *ameno huerto deseado* donde experimenta el júbilo de la unión transformante⁶⁴ en torno a la perfección del amor. Es el ambiente de la *casa sosegada* donde el alma goza de la purificación sensitiva y sale “a comenzar el camino y vía del espíritu [...] que por otro nombre llaman *vía iluminativa* o de *contemplación infusa* con que Dios de suyo anda apacentando al alma sin discurso ni ayuda activa”.⁶⁵ Tal experiencia *inflama* el

⁶² Ibíd., p. 420.

⁶³ Ibíd., p. 557.

⁶⁴ Luce López-Baralt, “El *Cántico Espiritual* o el júbilo de la unión transformante”. En *Actas del Congreso internacional sanjuanista*, tomo I, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, p. 202.

⁶⁵ San Juan de la Cruz, *Vida y obras...*, p. 565.

alma, es decir, la enciende por dentro y “emprende la tentativa ardua y fascinadora de comunicar los detalles de su encuentro con el absoluto, mediante una indagación expresiva singular, que a veces supera los límites del discurso racional”.⁶⁶

1.2.1. Lectio divina e intuición poética: del verso al símbolo

El acercamiento al origen de los primeros poemas de fray Juan de la Cruz ha de tener en cuenta que “lo que reamente pudo ocurrir en la intimidad de la conciencia dolorida del poeta, en la tenebrosa cárcel toledana, quedará para siempre indescifrable”;⁶⁷ no obstante, como ya se ha visto, en tal situación de abandono y soledad, “el único tesoro inalienable que quedaba a su disposición (se le prohibía la lectura de cualquier libro) consistía en aquel patrimonio de conocimientos que se había depositado en su memoria. Y de memoria el prisionero empezó a componer.”⁶⁸ Esta posibilidad es la que da consistencia a la teoría que prudentemente se ha planteado en torno a la *lectio divina* como ejercicio determinante en el proceso creador del poeta carmelita.

A la memoria de fray Juan de la Cruz volverían, “entre los pasos tantas veces repetidos de la Biblia, aquellos versos del *Cantar de los Cantares* que siglos de exégesis bíblica había acostumbrado a interpretar simbólicamente, como canto de la unión del alma con Dios, o sea en la dirección interpretativa propia de la *vuelta a lo divino*”.⁶⁹ Por tanto, el recuerdo de la *lectio* del *Cantar* pudo sugerirle una *meditatio*, luego una *oratio* que derivaría en una *contemplatio* poética. La figura de las *hijas de Jerusalén* es una de las más adecuadas para iluminar el proceso creador de fray Juan a partir de las etapas de la *lectio divina*.

- *Lectio*: el recuerdo de los poemas del *Cantar* escritos en la memoria suscitan en fray Juan una veneración por el texto. De esta manera, sin

⁶⁶ Giovanni Caravaggi, “Vuelta a lo divino y *misterio técnico* en la poesía de san Juan de la Cruz”. En *Ínsula*, 537, Madrid, 1991, p. 9.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 10.

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ *Ibíd.*

querer, el poeta carmelita se remonta hasta los tiempos anteriores a la escritura donde los aedos cantaban de memoria los poemas que fluían desde el fondo de los siglos. La *lectio* de fray Juan se desarrolla entre “el poder esotérico del recuerdo creador y la habilidad exotérica de aprender de memoria un texto escrito”.⁷⁰ El recuerdo de las palabras, por tanto, se constituye en un forjador de imágenes; en este caso, las *hijas de Jerusalén (filiae Jerusalem)* aparecen en la mente de fray Juan con el mismo perfil que las define el texto original, es decir, como las doncellas fieles y solícitas que acompañan a la pareja de amantes, en especial a la esposa. Es posible que, dadas las circunstancias del cautiverio, fray Juan recordara de manera particular estos versos de *Cantar 5, 8* en las versiones a las que había tenido acceso:

Versión de la Vulgata.	Versión literal de fray Luis de León	Versión en octava rima de fray Luis de León.
Adjuro vos, filiae Jerusalem, si inveneritis dilectum meum, ut nuntietis ei quia amore lango ⁷¹	Yo os conjuro, hijas de Jerusalén que si hallárades a mi querido: ¿más qué le contaréis? que soy enferma de amor. ⁷²	O hijas de Sión, aquí os conjuro, digais, si acaso viéredes mi amado, cuán enferma me tienen sus amores, cuán triste, y cuán amarga, y con dolores. ⁷³

- *Meditatio*: en esta etapa desempeña un papel importante la *imaginación* y la capacidad para dar sentido a las *formas y figuras* que aparecieron en la *lectio*. En el clima de la *meditatio* las *hijas de Jerusalén* se convierten en puntos luminosos del texto que sugieren un ejercicio analógico con otros textos donde aparezcan perfiles semejantes. En este punto de la *meditación* aparece en la mente de fray Juan la figura

⁷⁰ Illich, *En el viñedo...*, p. 58.

⁷¹ Biblia Sacra. Juxta vulgatam clementinam, Paris, Desclée et Socii, 1947, p. 738.

⁷² Fray Luis de León, *Obras completas castellanas I*, Madrid, BAC, 1967, p. 144.

⁷³ Fray Luis de León, *Obras completas castellanas III*, Madrid, BAC, 1959, p. 1.733.

de las *ninfas del Tajo* de Garcilaso y su respectiva contrafacción en *ninfas del Jordán*. La analogía retrospectiva de perfiles es inevitable:

NINFAS	HIJAS DE JERUSALÉN
Ninfas del Jordán.	Portadoras de virtudes divinas.
Ninfas del Tajo y tejedoras.	Doncellas tejedoras de tálamos nupciales.
Iconos de amor y belleza.	Muchachas jóvenes y hermosas.
Almas encarnadas en el mundo.	Almas en camino de perfección.
Almas que ascienden a la unidad primordial.	Ángeles del cielo.
Doncellas seductoras.	Meretrices /potencias inferiores del alma.
Portadoras de fecundidad.	Doncellas que representan a todas las naciones.
Vírgenes, novias y esposas.	Compañeras solícitas de una pareja de enamorados.
Diosas intermedias entre lo humano y lo divino.	Intermediarias entre el hombre y Dios.
Diosas de la Naturaleza y compañeras de los dioses.	Doncellas cazadoras y compañeras de la esposa.

La *meditatio* le permite a fray Juan de la Cruz intuir un camino de regreso a las fuentes primordiales de donde fluye el caudal de poesía que anega su interior. En efecto, al descubrir en su memoria a las ninfas de Garcilaso establece un vínculo con el imaginario poético de Sannazaro, Boccaccio, Petrarca, Dante, Virgilio, Teócrito y Homero; algo semejante ocurre con las *hijas de Jerusalén*; detrás del *Cantar de los Cantares* en rimas castellanas está el *ingenium* de fray Luis de León que lo vincula, primero con Garcilaso, y luego con toda la tradición mística,

teológica y bíblica hasta los tiempos salomónicos. Las *ninfas* y las *hijas de Jerusalén* —con todas las interpretaciones simbólicas adquiridas a través de los siglos— se abrazan en la mente de fray Juan y allí, mediante un trance de meditación profunda, sus perfiles habituales se diluyen y en el silencio del poeta resuena una voz que les da un nombre nuevo: *hijas del Jordán*.

- *Oratio*: aquella voz que resuena en el silencio meditativo del poeta abre las puertas a la emoción que se expresa en gestos de asombro ante el misterio que se revela en la constelación de las palabras y sus significados. La figura de las *hijas del Jordán* es apenas el resquicio por donde se filtra el rayo de una luz que lo unifica todo y ¡*Oh!* es lo único que puede exclamar el poeta. Cada vez que se dice ¡*Oh!* “da a entender del interior más de lo que se dice por la lengua; y sirve el ¡*Oh!* para mucho desear y para mucho rogar persuadiendo”⁷⁴, para que se manifieste plenamente la luz del misterio. La *oratio* de fray Juan, por tanto, rompe el silencio con el bisbiseo⁷⁵ de ¡*Oh hijas del Jordán!*
- *Contemplatio*: la experiencia contemplativa de fray Juan de la Cruz revela la hondura de su alma de la cual fluye un doble venero: el místico y el poético. En el paso de uno a otro se puede apreciar que los dos hontanares son análogos como formas de conocimiento. El caudal místico “trasciende la realidad sensible y alcanza el contacto directo con la realidad divina”,⁷⁶ y el caudal poético “penetra en la realidad por intuición en visión sintética y descubre las ocultas y misteriosas relaciones de los seres entre sí”.⁷⁷

En la experiencia mística de fray Juan, que supone la gracia infusa, se distinguen dos formas de entrar en la *noche del sentido* hacia

⁷⁴ San Juan de la Cruz, *Vida y obras...*, p. 829.

⁷⁵ Illich, *En el viñedo...*, p. 74.

⁷⁶ Emilio Orozco Díaz, *Estudios sobre san Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, tomo I, Universidad de Granada, 1994, p. 59.

⁷⁷ *Ibíd.*

la unión primordial con el *Amado*. La forma *activa*, “que es lo que el alma puede hacer y hace de su parte para entrar en ella, y la *pasiva*, en la cual el alma no hace nada, sino que Dios lo obra en ella, y ella se hace como paciente”.⁷⁸

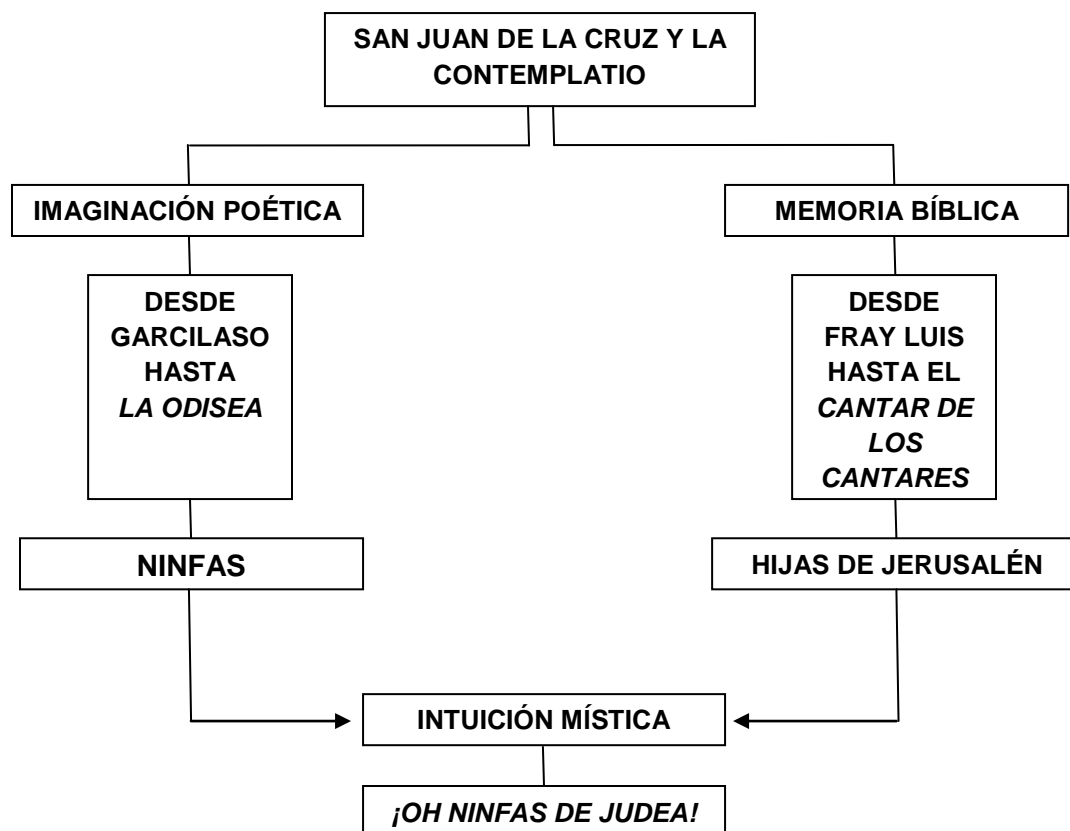
De igual manera en la inspiración y génesis de la obra del poeta carmelita se encuentran dos actitudes muy semejantes a las formas activa y pasiva de su experiencia mística. Por una parte la creación poética se realiza por el esfuerzo y la meditación consciente de sus recuerdos bíblicos y literarios que, tras una reflexiva elaboración verbal, derivan en *contrafactas*; y, por otra parte, emerge “la creación espontánea, incluso inconsciente, en que el poeta declara que se ha dejado arrastrar por una voz que se le ofrecía como algo externo a su espíritu, esto es, en actitud de completa pasividad”,⁷⁹ en una especie de *contemplatio* poética.

De acuerdo a este planteamiento analógico se podría concluir que los caminos, prácticas o métodos (por ejemplo la *lectio divina*) del poeta “son paralelos a los del místico; por eso cuando ambos dones se encuentran en un alma puede ocurrir, en cuanto a la expresión, que los esfuerzos y búsquedas del místico se identifiquen con los del poeta y, por otra parte, puede suceder que lo que pasivamente brota de sus labios se mezcle y confunda con la voz del Amado”,⁸⁰ manifestada como un don. Este es el momento de la heurística, del hallazgo; aquí las *hijas del Jordán* abandonan los umbrales de la *oratio* y se borran las fronteras geográficas y culturales que hacían de las *ninfas griegas* y de las *hijas de Jerusalén* dos colectivos opuestos; aquí cesan las discrepancias y ninguna se excluye y se funden en el regalado abrazo de ¡*Oh ninfas de Judea!*

⁷⁸San Juan de la Cruz, *Vida y obras...*, p. 390.

⁷⁹Orozco Díaz, *Estudios...*, p. 60.

⁸⁰Ibíd., p. 61.



¡Oh ninfas de Judea! es un regalo divino⁸¹ que fray Juan de la Cruz recibió en la *interior bodega* de su experiencia contemplativa y mística; es la fusión de lo *dado* y lo *buscado* en el abrazo de dos figuras culturalmente antagónicas. *¡Oh ninfas de Judea!* es la génesis de un símbolo en cuya arquitectura se puede distinguir el entramado de recuerdos, deseos y emociones que conforman la imaginación poético-mística del fraile carmelita. La comprensión de un símbolo así supone perderse con el propio fray Juan por un mundo misterioso para encontrar paulatinamente el *paisaje interior* en el que crecieron las imágenes que luego derivaron en *ninfas de Judea*.⁸² El universo que emerge de esa región abisal del poeta supera la representación de los sentidos y remite a la unidad primordial. Ese

⁸¹ El poeta así lo afirma en la referida respuesta que dio a Magdalena del Espíritu Santo: "Hija, unas veces me las daba Dios y otras me las buscaba yo".

⁸² Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema...*, p. 319.

nuevo cosmos del alma ha encontrado, en la expresión simbólica, la mejor manera para darse a conocer; *¡Oh ninfas de Judea!* es un símbolo porque

permite reconciliar los opuestos para englobarlos en una unidad bipolar y dialéctica que rompe las coordenadas espacio-temporales e introduce en un fascinante ámbito nuevo: un cosmos espiritual en el que las imágenes se concatenan, impelidas por el propio dinamismo poético que dibuja constelaciones de expansión y profundidad, dilatación y concentración sémicas que rompen los ejes dimensionales y que, por lo mismo, son el medio más adecuado para aludir a lo que no tiene forma ni figura y supera todas las dimensiones, macrocosmos y microcosmos fundidos.⁸³

De esta manera, *¡Oh ninfas de Judea!* se manifiesta como un símbolo que representa la superación de todo dualismo dentro de la experiencia poético-mística. La capacidad sintética y abierta del poeta carmelita y las facilidades que le dio el mestizaje cultural del Renacimiento español hicieron posible la epifanía de un símbolo capaz de unificar contrarios y de reconducir el camino que comunica con el origen de todo lo creado. El hecho de que las ninfas se remonten hasta los tiempos homéricos y las *hijas de Jerusalén* hasta el fondo de los siglos bíblicos, no es más que una sugerencia para que la naturaleza humana, por la vía de la intuición, también pueda retornar a su origen primordial y reconocerse unificada en el amor. *¡Oh ninfas de Judea!* es un símbolo que, como se verá más adelante, resume el tránsito del alma humana a través de la vida, del amor, de las cosas, de los sueños y las revelaciones en el intrincado panorama de la historia de Occidente.

⁸³ María Jesús Mancho Duque, *Palabras y símbolos en san Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, p. 22.

2. POÉTICA DIACRÓNICA DEL SÍMBOLO ¡OH NINFAS DE JUDEA!

A los seis meses de cautiverio de fray Juan de la Cruz, le cambiaron el carcelero. “Es un padre joven. Se llama fray Juan de Santa María. Menos rígido o más piadoso que el anterior, procura proporcionar algún alivio al pobre descalzo.”⁸⁴ La benevolencia del nuevo guardia fue ocasión para que fray Juan adquiera cierta confianza “y le pidió tinta y papel para escribir algunas cosas de devoción con qué entretenerse. El joven carcelero se los trae, y fray Juan, aprovechando el momento en que la luz del mediodía entra por la saetera de tres dedos, escribe liras y romances que ha ido componiendo mentalmente en la soledad de su encerramiento”.⁸⁵

A la media noche de uno de aquellos días de agosto de 1578, tras un minucioso plan de fuga, fray Juan de la Cruz decide escapar de la cárcel toledana tras nueve meses de encierro. Se descuelga por una ventana sobre la cuenca rocosa del Tajo —a poca distancia de donde Garcilaso *imaginara* la presencia poética de las ninfas tejedoras— y, ya libre, busca por las calles de Toledo el convento de las Carmelitas Descalzas, a donde llega *en par de los levantes de la aurora* casi irreconocible por las penurias vividas en su cautiverio. Mientras buscan un lugar seguro para la convalecencia de fray Juan, las monjas lo protegen en la clausura del convento; a ellas les refirió los sufrimientos de la cárcel y les recita los poemas que allí había compuesto.⁸⁶ Según diversos testimonios, especialmente de la madre Magdalena del Espíritu Santo, cuando fray Juan salió de la cárcel sacó un cuaderno en el que había escrito unos romances, unas coplas “y unas canciones o liras que dicen: ¿A dónde te escondiste? hasta la que dice: ¡Oh ninfas de Judea!”.⁸⁷

A la luz del testimonio de la madre Magdalena se podría afirmar que el *Cántico Espiritual* es un poema trunco por la consumación de un apremiante

⁸⁴ Crisógono de Jesús, *Vida y obras...*, p.130.

⁸⁵ *Ibíd.*

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 141.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 131.

deseo de libertad del poeta. Por tanto, si fray Juan hubiera muerto en la arriesgada maniobra de la fuga, *¡Oh ninfas de Judea!* sería el último verso que de él se conociera, a manera de testamento, contenido en una canción perfumada por el ámbar del *lecho florido... de paz edificado*:

¡Oh ninfas de Judea!
en tanto que en las flores y rosales
el ámbar perfumea,
morá en los arrabales,
y no queráis tocar nuestros umbrales.⁸⁸

Por fortuna el poeta carmelita salió con vida de aquella *ballena que se lo había tragado* y pudo retomar las canciones compuestas en el cautiverio y completarlas con varias estrofas más. No obstante, las *ninfas de Judea* que habían quedado confinadas a los arrabales de la ciudad conservan aún el hálito de misterio que permite reconocer en ellas las características esenciales de un símbolo sanjuanista.⁸⁹

a) fundamento amoroso de origen divino; de la misma manera que las *hijas de Jerusalén* del *Cantar*, las *ninfas de Judea* del *Cántico Espiritual* están destinadas a vigilar la *ciencia muy sabrosa* del amor divino que disfrutaban los amantes tras los umbrales de su tálamo nupcial.

b) la dinamicidad; las *ninfas de Judea* son imágenes poéticas nucleares dentro del *Cántico Espiritual* y por tanto tienden a expresar un movimiento centrípeto en el alma del poeta para alcanzar la armonía de los contrarios.

c) la atracción por la hermosura; desde el punto de vista de la *imitatio*, el perfil de las *ninfas de Judea* recoge la belleza seductora que caracteriza a las *ninfas griegas* y las *hijas de Jerusalén*.

⁸⁸ San Juan de la Cruz, *Vida y obras...*, p. 742.

⁸⁹ Mancho Duque, *Palabras y símbolos...*, p. 158.

d) su elementalidad; las creaciones simbólicas del poeta carmelita “en su mayoría están relacionadas con los cuatro elementos: aire, tierra, fuego y agua, gérmenes fecundos de imágenes fundamentales en las que se concentran las fuerzas del universo exterior y los impulsos profundos de la psique humana”.⁹⁰ Desde el imaginario mitológico griego, como ya se ha visto, las ninfas son seres de tierra (oréades) y especialmente de agua (náyades) y, según la cosmovisión dantiana, las *ninfas-beatos* son estrellas que brillan en lo etéreo del cielo.

Indicada la caracterización simbólica de las *ninfas de Judea*, es más comprensible la interpretación que el propio autor hizo de ellas con la advertencia de que no es su intención declarar *toda la anchura* de su significado en cuanto que el verso fue un regalo del amor divino, escrito con inteligencia mística y, por tanto, imposible explicarlo en su totalidad con palabras humanas.⁹¹ El poeta cede la voz de la declaración del verso a la *Esposa* que se deleita en los sublimes amores de su *Amado* y desea permanecer en la porción superior espiritual a la que ha sido llevada rehuendo la porción inferior de la sensualidad que la perturba. En efecto,

Judea llama a la parte inferior del alma, que es la sensitiva; y llámala *Judea* porque es flaca y carnal y de suyo ciega, como lo es la gente judaica. Y llama *ninfas* a todas las imaginaciones, fantasías y movimientos y afecciones desta porción inferior. A todas estas llama ninfas, porque, así como las ninfas con su afección y gracia atraen a sí a los amantes, así estas operaciones y movimientos de la sensualidad sabrosa y porfiadamente procuran atraer a sí la voluntad de la parte racional, para sacarla de lo interior a que quiera lo exterior que ellas quieren y apetecen, moviendo también el entendimiento y atrayéndole a que se case y junte con ellas en su bajo modo de sentido, procurando confrontar y aunar la parte racional con la sensual. Vosotras, pues, dice, ¡oh sensuales operaciones y movimientos!⁹²

La distinción de la parte inferior y superior del alma viene de una antigua tradición que, como ya se vio, tuvo su máxima expresión en la filosofía neoplatónica. El

⁹⁰ Ibíd.

⁹¹ San Juan de la Cruz, *Vida y obras...*, p. 626.

⁹² Ibíd., p. 806.

impulso erótico, según Plotino, eleva el alma hasta la contemplación del *uno* y deja atrás toda contingencia sensorial. Un planteamiento semejante se puede apreciar en la declaración del poeta carmelita cuando se refiere a la parte sensitiva del alma significada en *Judea* y a las *ninfas* como a sus *operaciones y movimientos*.

La dinamicidad del símbolo de las *ninfas de Judea*, determinada por su hermosura y sensualidad, remite a la figura de los *nymphóleptos* que, apresados por las ninfas, se dedicaban a su veneración continua. En este caso, la voluntad y el entendimiento padecen el mismo fenómeno. Más adelante, cuando el poeta explica *morá en los arrabales*, describe la manera en que las *ninfas* llegan a poseer la parte sensitiva del alma: “Los arrabales de Judea son los sentidos sensitivos interiores como son la memoria, fantasía, imaginativa que son las que llama *ninfas*. [...] Estas entran a estos arrabales de los sentidos interiores por las puertas de los sentidos exteriores, que son oír, ver, oler, etc”.⁹³ El alma, por tanto, debe purificarse de estas seducciones y ascender al estado pleno del amor divino.

Estas ideas neoplatónicas no eran extrañas para fray Juan de la Cruz porque, desde su profunda sensibilidad poética, había intuido su influencia en las odas de Garcilaso y en la estética de fray Luis de León, quienes las habían heredado a su vez del neoplatonismo florentino que, promovido por Marsilio Ficino, difundió la concepción ascensional del alma humana desde lo *hýlico* y lo *psíquico* hasta lo *pneumático*, donde reside la plena belleza del amor. Desde este punto de vista —en consonancia con la interpretación de las *hijas de Jerusalén* de Dionisio Areopagita—, el perfil de las *ninfas de Judea* para fray Juan de la Cruz tiene formalmente un carácter negativo y corresponde a esta investigación constatar si en el fondo del símbolo dicho carácter se mantiene o es sustituido por otro enfoque.

⁹³ *Ibíd.*

2.1. **Recepción hermenéutica del símbolo ¡Oh ninfas de Judea!**

Es conveniente reseñar algunas notas acerca de *¡Oh ninfas de Judea!* que permitan visualizar el panorama de interpretaciones posteriores a la declaración del propio autor. Lo primero que se puede constatar de este recorrido por la hermenéutica del verso es que su carácter simbólico ha permanecido en silencio más de cuatrocientos años. Muchos de los que se han acercado a los *arrabales* de las *ninfas de Judea* se han limitado a advertir el desconcierto que produce su complejidad y, cuando más, han llegado a las fronteras de la paradoja a la hora de buscar una señal que pueda identificarlas en el paisaje poético-místico del *Cántico Espiritual*. Sin embargo, en los últimos años el misterio ha comenzado a revelarse gracias al trabajo de investigación, especialmente, de José Constantino Nieto y de Ángel García Galiano en torno a las claves existentes en el verso que ahora permiten estudiarlo como un símbolo sanjuanista de hondo calado.

El primero en reconocer las ninfas de Judea de san Juan de la Cruz como una figura *chocante* en el contexto del *Cántico Espiritual* fue el crítico y ensayista español José María de Cossío, quien, hacia 1942, escribió un artículo sobre los rasgos renacentistas y populares en el *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz en el que exponía “cómo choca y cuán inesperada resulta en el ambiente del *Cántico* la palabra *ninfas* al traducir las bíblicas *hijas de Jerusalén* del *Cantar de los Cantares*. Esta es la máxima concesión, el más convincente compromiso, la transacción más liberal entre la exposición del texto bíblico de Salomón y los hábitos humanísticos del poeta”.⁹⁴

En el mismo año de 1942 apareció el brillante estudio de Dámaso Alonso sobre la poesía de san Juan de la Cruz, donde las *ninfas de Judea* aparecen cuando trata el ambiente garcilasesco de la *llama* y dice al respecto: “Todavía resulta más resaltada la prueba que nos va a ofrecer el léxico. Entre las hieráticas palabras procedentes del poema bíblico [...] que dan color y aroma al fondo

⁹⁴ José María de Cossío, “Rasgos renacentistas y populares en el *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz.” En *Escorial*, nº 25, Madrid, 1942, p. 219.

ambiental del poema de san Juan de la Cruz, hay dos ajenas a ese ambiente y que chocan en seguida al lector. Una, *ninfas* ('¡Oh ninfas de Judea!': son las '*filiae Jerusalem*' del *Cantar*; otra, *Filomena* ('el canto de la dulce Filomena'). Pues bien, ambas son típicas del léxico de Garcilaso".⁹⁵ Dámaso Alonso también refiere en su estudio una conversación con José María de Cossío donde éste le hizo notar cómo chocaba la palabra *ninfa* con el ambiente del *Cántico*.⁹⁶

En 1944 el ensayista jesuita Rafael María de Hornedo publica un artículo sobre el humanismo de san Juan de la Cruz donde nota que "estas *ninfas* del *Cántico* *exóticas* e *inadecuadas* están en la mente del místico y poeta muy desvirtuadas de su carácter culto por el despreciativo comentario que de ellas hace en la declaración a dicho verso. Las *ninfas* sanjuanistas están muy lejos de las amazonas, doncellas o vírgenes bíblicas y de las bellas cazadoras humanísticas".⁹⁷

En 1950 aparece un amplio estudio realizado por Emeterio García Setién que refuta las conclusiones a las que había llegado Dámaso Alonso con respecto a las raíces cultas de la poesía sanjuanista. En cuanto a la palabra *ninfas* que Alonso reconoce como *típica* del léxico de Garcilaso, García Setién advierte que "la palabra *ninfas* es comunísima en todas, absolutamente en todas las obras literarias de carácter pastoril, sean églogas, novelas, sonetos, canciones, etc. Desde Ovidio y Virgilio hasta el último poema pastoril del Renacimiento las ninfas juegan mención frecuentísima, también en los versos y en las prosas del género bucólico. No hay, pues, razón alguna para adjudicársela como típica a Garcilaso".⁹⁸

En 1957 vio la luz un artículo de Ángel Custodio Vega dedicado al análisis de los orígenes de la poesía sanjuanista. Es el primer estudio pormenorizado que

⁹⁵ Alonso, *La poesía de san Juan de la Cruz*..., p. 34.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 188, n. 46.

⁹⁷ Rafael María de Hornedo, "El humanismo de san Juan de la Cruz". En *Razón y Fe*, Madrid, Compañía de Jesús, 1944, p. 140.

⁹⁸ Emeterio García Setién, *Las raíces de la poesía sanjuanista y Dámaso Alonso*, Burgos, Monte Carmelo, 1950, p. 172.

aparece en torno al verso *¡Oh ninfas de Judea!* En primer lugar retoma con visión crítica todo lo que se ha escrito sobre el verso en cuestión desde Cossío hasta García Setién. Vega reconoce el origen profano de la palabra *ninfa* y considera inadecuado su uso en una obra de carácter místico y espiritual como el *Cántico*. “*Ninfas de Judea*, suena tan profanamente, como *nereidas* o *musas de Jerusalén*. El santo pudo sin violentar el metro ni la rima —causantes de muchas licencias poéticas— escribir: *Doncellas de Judea* u otras expresiones semejantes”⁹⁹. Lo que, en parte, motiva el desarrollo de esta investigación es indagar en esta sugerencia de Ángel Custodio Vega por qué el poeta carmelita escribió *ninfas* si podía evitar fácilmente esa palabra y en su lugar escribir *hijas* o *doncellas*.

En 1968 Helmut Hatzfeld publica sus estudios literarios sobre mística española y, al profundizar en la paradoja que abunda en la poesía sanjuanista, dice:

La palabra paradoja de san Juan de la Cruz produce a menudo una fuerte sorpresa, pero, al ser analizada, se convierte en manantial de extraña belleza poética. Dentro del fondo bíblico de veladas mujeres orientales, es natural que no haya lugar para las ninfas de recamadas zapatillas propias de la mitología griega. Pero de manera extraña surge en el texto una invocación a las *ninfas de Judea*, cosa sorprendente y paradójica porque no se las invoca como madrinas de la novia sino que se las interpela como sus enemigas.¹⁰⁰

Como se puede notar en esta mención de Hatzfeld, el horizonte de interpretación de las *ninfas de Judea* sólo alcanza hasta los umbrales de la paradoja y se diluye luego en el asombro y la complejidad del verso.

En 1971 Francisco García Lorca, en su estudio sobre la influencia de fray Luis de León en san Juan de la Cruz, dice sobre el tema de las *ninfas*:

Si tenemos en cuenta la copia de ninfas que en las traducciones de fray Luis aparecen, no sería justo que al referirnos a las ninfas se evoque solamente el

⁹⁹ Ángel Custodio Vega, “En torno a los orígenes de la poesía de san Juan de la Cruz” En *La ciudad de Dios*, Vol. CLXX, núm. 4, octubre-diciembre, 1957, p.648.

¹⁰⁰ Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1968, p. 366.

recuerdo de Garcilaso. Se interpone el recuerdo de fray Luis; porque, precisamente la tensión poética entre el tema antiguo y la expresión nueva, que ayer producía la extrañeza de José María Cossío y Dámaso Alonso, a quienes empareja es a fray Luis y san Juan. A nadie puede extrañar que en la poesía de Garcilaso aparezcan todas las divinidades posibles de bosques, mares y tierras.¹⁰¹

Esta visión de Francisco García Lorca tiene en cuenta las *ninfas del Hermón* de fray Luis como influencia para las *ninfas de Judea* de san Juan; pero, como ha quedado demostrado más arriba, esa influencia no puede ser posible por la cronología de los textos.

En el mismo año, José Luis Morales da a luz un amplio estudio sobre las relaciones literarias del *Cántico Espiritual* con el *Cantar de los Cantares* y otras fuentes; en el análisis de la estrofa 31, donde aparecen las *ninfas de Judea*, recoge todo lo que hasta el momento se había dicho sobre las ninfas en el ámbito del *Cántico*, pero no aporta nada nuevo.¹⁰²

En 1982 aparece el libro de José Constantino Nieto titulado *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a san Juan de la Cruz*. En su brillante estudio Nieto interpreta *ninfas de Judea* como una paradoja que contiene la clave hermenéutica del *Cántico*. Escribe al respecto:

Si las facies del Amado parecen ser de inspiración o estética helénica, la primera línea de la estrofa 18 (31) con sus *¡Oh ninfas de Judea!* no deja lugar a duda. En el *Cantar salomónico* se lee "Filiae Jerusalem"; pero conscientemente, y aun en violación de todo el contexto palestino-sirio de paisaje en su geografía y ambiente, ha forzado una imagen estéticamente helénica en las hijas, o doncellas de Jerusalén, protagonistas del *Cántico*, y así, de un solo golpe ha helenizado el ambiente del *Cántico*. [...] es esta una imagen ciertamente híbrida y no se puede explicar simplemente con decir, como dice Alonso, que fue tomada por Juan del léxico de Garcilaso. Pues todavía queda por resolver por

¹⁰¹ Francisco García Lorca, *De fray Luis a san Juan. La escondida senda*, Madrid, Castalia, 1971, p. 208.

¹⁰² José Luis Morales, *El Cántico Espiritual de san Juan de la Cruz: su relación con el Cantar de los Cantares y otras fuentes escriturísticas y literarias*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1971, p. 204 ss.

qué Juan la asimiló en su cántico sin ningún reparo o alteración; cuando sabemos que él hizo esto en muchísimas ocasiones al asimilar otras fuentes. La explicación creo que radica en el hecho de que Juan, conscientemente y de forma antitética y paradójica, quiso introducir esta imagen híbrida hebreo-helénica en el *Cántico*. Esta imagen, pues, no es que sea tan sólo chocante sino que se nos convierte en la clave de todo el *Cántico*, y mediante la cual se pueden descifrar las estrofas del mismo. Resumiendo, se puede decir ahora que la línea *¡Oh ninfas de Judea!* expresa de una forma antitética-sintética y en toda su plenitud simbólica la tensión heleno-hebráica del *Cántico*.¹⁰³

Con esta interpretación José Constantino Nieto ha inspirado gran parte del trabajo de esta investigación en torno a los orígenes de *¡Oh ninfas de Judea!*, desde sus más remotas fuentes grecolatinas y judeocristianas para llegar luego a suavizar esa tensión heleno-hebráica, no simplemente en las coordenadas de la paradoja, sino también en el abrazo fecundo del símbolo.

En el año 2011 Ángel García Galiano publica un magnífico artículo titulado *Ninfas de Judea: sobre san Juan de la Cruz*. En la profunda brevedad de su escrito García Galiano expresa que, en la obra del poeta carmelita, “se combinan dos grandes tradiciones, la de la teología contemplativa y la del humanismo renacentista que revaloriza el mundo clásico”.¹⁰⁴ En efecto,

El *filiae Jerusalem* de los *Cantares* se troca en este insólito “ninfas de Judea” con el que el poeta y el místico arropa a un tiempo la tradición bíblica y renacentista, y las matrimonia ambas en nupcias poéticas de una temeridad extraordinaria: el abrazo lírico y teológico entre la tradición pagana bucólica grecolatina y el aroma sensual y exótico del *Cantar* hebreo.¹⁰⁵

Este trabajo de investigación, guiado por la figura de las *ninfas de Judea*, es la constatación del origen y el abrazo renacentista de esos dos acervos culturales que han configurado la historia de Occidente en todos sus aspectos.

¹⁰³ José Constantino Nieto, *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a san Juan de la Cruz*, México, FCE, 1982, p. 92.

¹⁰⁴ Ángel García Galiano, “Ninfas de Judea: sobre san Juan de la Cruz”. En *Nueva revista de política, cultura y arte*, nº 136, Madrid, Universidad Internacional de la Rioja, 2011, p. 153.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 156.

3. ¡OH NINFAS DE JUDEA!: HALLAZGO, SÍMBOLO Y ABRAZO

Quien estudie la poesía española debe saber que sin el ímpetu de la belleza que aletea en la obra de san Juan de la Cruz corre el riesgo de abandonar su propósito a medio camino. Esto advertía uno de mis primeros maestros en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense. Tal observación fue determinante para comenzar este largo itinerario que se aproxima a su última jornada. Al volver sobre los poemas del carmelita me atraparon las redes de *¡Oh ninfas de Judea!*, un verso *gigante y extraño* que avivó en mí el presentimiento de que algo novedoso habitaba detrás de su misterio. En la medida que avanzaban mis estudios también crecía el interés por el verso y tuve la impresión de que mi amor por la poesía y gran parte del contenido de mi carrera confluían en las *ninfas de Judea* del *Cántico Espiritual*.

Aquella intuición desplegó sus alas desde los cielos homéricos hasta las suaves campiñas virgilianas en las clases de don Vicente Cristóbal y luego ascendió a través de los amores de Dante, de Petrarca y de Boccaccio, hasta alcanzar los aires castellanos de Garcilaso en las reflexiones de doña Aurora Conde y don Francisco Ávila; bajo la guía de don Javier Fernández Vallina, la misma intuición remontó su vuelo desde los sotos del *Cantar de los Cantares* hasta las florestas perfumadas de fray Luis de León, y después se transformó en *toque de centella* mientras las lecciones de don Ángel García Galiano ahondaban en las *noches* y las *nadas* de san Juan de la Cruz.

Esta ha sido una de las bondades del verso sanjuanista: haberme dado la luz de una intuición capaz de focalizar los anhelos de mi vida personal y la diversidad de conocimientos que me ofrecía la experiencia académica, de tal manera que, al finalizar mis estudios de Teoría de la Literatura, *¡Oh ninfas de Judea!* se había convertido para mí en un fractal cuyas partes me remitían a la totalidad del acervo cultural grecolatino y judeocristiano que configura la historia de Occidente. Convencido de que el abrazo de las dos tradiciones en el verso

podría ser evidente para el lector del *Cantico Espiritual*, imaginé que habría abundante información al respecto y me encontré con la sorpresa de que, al consultarla, no hallé más que dos referencias de interés en un cúmulo de anotaciones de diferentes autores que aludían únicamente a la complejidad del verso sin entrar en mayores detalles. Tal vacío en torno al estudio de las *ninfas de Judea* me abrió la posibilidad de investigar las raíces del verso y descubrir su identidad simbólica oculta entre los *arrabales* de la paradoja.

No ha sido fácil explorar las profundidades de este hallazgo en *las subidas cavernas* de la poesía sanjuanista; no obstante, con el favor de la hermenéutica analógica, la orientación de don Ángel García Galiano y varios años de lectura y reflexión, he procurado esclarecer algunas claves del contenido simbólico de *¡Oh ninfas de Judea!* en el contexto de aquella *ciencia muy sabrosa* que desborda los veneros del amor hecho canción en las lirás del místico poeta del Carmelo reformado.

El trabajo ha encontrado una motivación constante en aquella advertencia del propio san Juan de la Cruz de que sus poemas, al ser compuestos *en amor de abundante inteligencia mística*, siempre dicen *algo más* de lo que toda interpretación pueda sugerir. El esfuerzo de estos años de investigación ha tenido ese *algo más* por faro y derrotero. Así, pues, al regreso del viaje por el fondo de los siglos tras las huellas primigenias de las *ninfas de Judea*, y después de acercar la mirada hacia los *extraños primores* de la imaginación creadora del autor del *Cantico Espiritual*, es pertinente abordar el significado del verso *¡Oh ninfas de Judea!* a la luz de los resultados obtenidos en la búsqueda.

Más allá de las impresiones que pueda causar el verso *¡Oh ninfas de Judea!*, la actitud más adecuada frente a él es la contemplación. Para acceder a los umbrales de su misterio el verso sugiere una disposición anímica semejante a aquella con la que fue creado; sólo así es posible apreciar la hondura de su significación y descender hasta los motivos que definen gran parte de su esencia. La contemplación del verso, entre otras cosas, despierta la necesidad de

profundizar en la naturaleza de sus conceptos, en cuyos significados se reconocen dos universos culturales claramente diferenciados.¹⁰⁶ Aquí comienza el descenso al misterio de por qué el poeta carmelita, tan conocedor de las normas retóricas de la época, hizo un *contrafactum* del verso bíblico *¡Oh hijas de Jerusalén!* con la figura de las míticas *ninfas griegas*.

La experiencia mística que san Juan de la Cruz intentó describir en los versos del *Cántico Espiritual* tiene como fundamento el periplo del alma enamorada hasta alcanzar su íntima fusión con el *Amado*. El lenguaje convencional resulta insuficiente para reseñar el gozo del alma en *el lecho florido* del *Amado*; por esta razón, el poeta somete las palabras a una máxima tensión que, en muchos casos, rompe la lógica de la retórica con tal de encontrar el concepto que diga de manera más clara lo indecible. Así, *ninfas* y *Judea* son como dos piedras que chocan en el verso con la fortuna de generar una chispa emotiva que enciende una *llama* en *cuyos resplandores* se unifican sus significados por más disímiles que parezcan.

La convivencia de significados en la brevedad del verso tiene su origen en las emociones del poeta que se vierten en un lenguaje profundamente afectivo donde lo mítico-religioso y lo poético se funden para dar cuenta de la experiencia mística. *¡Oh ninfas de Judea!* es la prueba de que en la sensibilidad espiritual de san Juan de la Cruz concurren las condiciones culturales, poéticas, míticas y religiosas que conforman su imaginación simbólica. Por tanto, el verso nace motivado por un sentimiento de unidad y por esa misma razón se constituye en un símbolo.¹⁰⁷

¹⁰⁶ El método hermenéutico denomina este primer contacto con el texto como *subtilitas implicandi* que corresponde a la sintaxis captada por el lector que le permite tener diversas impresiones del texto a partir de su significado literal. En el caso de *¡Oh ninfas de Judea!* la *subtilitas implicandi* ha sido determinante para el análisis de los conceptos que constituyen el verso y la proyección de dicho análisis en el corpus de la investigación.

¹⁰⁷ El origen de los símbolos tiene lugar en las fibras más íntimas del sentimiento humano y por ello representan, ante todo, situaciones de profundas cargas afectivas, sobre todo en el plano mítico, religioso y poético.

3.1. ¡Oh ninfas de Judea!: de la paradoja al símbolo

Generalmente se ha considerado este verso como una paradoja más entre muchas otras que aparecen en la poesía sanjuanista. Es verdad que lo paradójico es un elemento esencial para la comprensión de ciertos aspectos la vida y la obra de san Juan de la Cruz en relación con su experiencia mística, pero más allá del horizonte de la paradoja existe el núcleo significativo del símbolo que unifica las dispersiones causadas por la contradicción. *¡Oh ninfas de Judea!* es la evidencia de que en el fondo de la paradoja crece la unidad del símbolo. Mientras la paradoja disgrega, el símbolo congrega, y de este modo el alma del poeta adquiere una nueva mirada, no hacia afuera sino hacia adentro, hacia sus propias entrañas donde parpadean los ojos del Amado, donde ocurre el encuentro y la fusión con la unidad divina en el amor.

La nueva mirada del alma repercute de inmediato en el acto creador del poeta; es una mirada constructora de símbolos que busca la materia prima en el sentimiento humano y en la cantera de símbolos de los siglos; en efecto, tanto las *ninfas* como las *hijas de Jerusalén* llegaron al imaginario sanjuanista porque, entre otras cosas, ya estaban revestidas de cualidades simbólicas que, como se ha visto, habían adquirido a través del contacto con los diversos ambientes culturales y religiosos grecolatinos y judeocristianos. Este hecho permite reconocer que *¡Oh ninfas de Judea!* no es solamente una fusión de nombres, sino una atenta mirada analógica del poeta cuyo resultado es una gama de expresiones simbólicas comunes a las dos figuras. De esta manera no es arriesgado afirmar que las *ninfas* y las *hijas de Jerusalén* son los arquetipos que dan vida al símbolo *¡Oh ninfas de Judea!* y, a su vez, le confieren una entidad reforzada por la doble tradición que constituye la cultura occidental.

En un estado de *harta contemplación* del poeta los arquetipos se someten a una contante transformación que va desde lo natural y sensible hasta lo espiritual y místico. En primer lugar, las *ninfas* y las *hijas de Jerusalén* son contempladas en su valor referencial, es decir, tal como llegaron al conocimiento del poeta; en la

medida que se intensifica la experiencia contemplativa, las dos figuras adquieren connotaciones subjetivas en sintonía con los sentimientos inflamados del poeta; luego, en el éxtasis de la contemplación, lo que el poeta conoce de los dos arquetipos se *disuelve* y *coagula* con el efecto de la *llama de amor* que arde en su interior y, de esta manera, nace el símbolo que todo lo abraza y unifica en una realidad místico-poética que se manifiesta en el verso *¡Oh ninfas de Judea!*

El primero en sorprenderse ante la revelación del símbolo es el mismo poeta: *¡Oh!* es el gemido del alma que emerge de su interior unificado; es la expresión de asombro del poeta cuando se da cuenta de que todo el acervo cultural de occidente se condensa en la brevedad de *ninfas de Judea*. Ya nada vuelve a ser igual desde ese instante, porque todo apunta a la unidad primordial. Ahora el alma del poeta en su experiencia de fusión con el Amado vive nuevamente en la unidad que había perdido en los arrabales dispersos del mundo. Desde su *interior bodega*, mientras bebe del *mosto divino*, el alma reconoce cuán grande ha sido el daño causado por su exilio de la unidad: i) su mismo ser dividido en potencias inferiores y superiores; ii) su centro invadido por el poder de los sentidos que todo lo convierte en dualidad; iii) la reducción del conocimiento a la razón; iv) la cultura y la historia a merced de aires contrariados; v) la brecha cada vez más amplia entre lo humano y lo divino; y muchas otras desventuras que con la epifanía de *¡Oh ninfas de Judea!* anulan sus diferencias y se funden en un abrazo imbuido de presente unificado en ascenso continuo hacia una nueva conciencia.

¡Oh ninfas de Judea! es un símbolo que actúa como los *semblantes plateados* de la *cristalina fuente* donde el poeta se refleja y se reconoce despojado de las cosas y de su propio yo para superar el dualismo entre el ser y el decir y apegarse a ese momento indivisible que le permite contemplar, en el fondo de su ser, esa *abrazada visión* del mundo. *¡Oh ninfas de Judea!* es la expresión de ese acontecimiento: la desnudez de su interior para recuperar la unidad primera. Al desnudarse de las trampas de la mente san Juan de la Cruz considera la exterioridad de las cosas como una *nada, nada, y más nada*. Y las *ninfas*, como

en el cuadro *La primavera* de Botticelli, también son semejantes a la *nada*: de torsos desnudos, huidizas, vaporosas, esquivas y fugaces, como un sueño diluido en la sombra, en la nada. Esta levedad de las *ninfas*, tan apreciada por el neoplatonismo florentino,¹⁰⁸ es un toque de inspiración para san Juan de la Cruz, que reconoce en ellas la desnudez que necesita el alma para ascender *con presura* hacia la fusión con la unidad, hacia su *arjé*, a su principio.

¡Oh ninfas de Judea! es el verso que simboliza el *movimiento interior* del alma del poeta místico que va *de la desnudez de los sentidos a la desnudez del entendimiento*, para alcanzar la unidad a pesar de la diferencia; es el símbolo del alma venida a la luz, al fuego de la *llama de amor viva* donde se queman todos los fantasmas del pasado y del futuro para consagrar la plenitud del presente donde la realidad no *existe (división)* sino que *es (unidad)*. Desde esta visión se puede intuir que *¡Oh ninfas de Judea!* es el verso transformado en símbolo que siempre acompañó a san Juan de la Cruz, ante todo porque representa el deseo de unidad que habita en el alma y que el poeta quisiera ver realizado también en su entorno, de donde poco antes habían sido expulsados los judíos y los musulmanes, y los poderes terrenales buscaban un tipo de unidad más institucional que espiritual. En este contexto *¡Oh ninfas de Judea!* simboliza el umbral de una nueva edad, de un Renacimiento en estado puro donde la unidad sea reconstruida por una conciencia trasfigurada y, como dice el poeta, el alma no descubra a Dios en la creación sino que descubra a la creación en Dios.¹⁰⁹

¹⁰⁸ El pensamiento neoplatónico, como ya se vio en su momento, reflexiona profundamente sobre la belleza y el amor en un contexto erótico ascensional del alma. Por otro lado, la tradición mística judeocristiana coincide, en cierto modo, con la reflexión neoplatónica en cuanto que el amor y la belleza son atributos de Dios a los cuales el alma humana debe aspirar a poseer en plenitud. Por tanto, san Juan de la Cruz, conocedor de las dos fuentes, recoge en *¡Oh ninfas de Judea!* los dos planteamientos en torno a la belleza y el amor (representados en las ninfas) como realidades ascensionales del alma. No hay que recordar que, desde Porfirio, la tradición neoplatónica considera las ninfas símbolos del alma; de igual manera, en la tradición mística judeocristiana, las *hijas de Jerusalén* representan a las almas que buscan la unión con Dios.

¹⁰⁹ Hasta aquí se ha intentado hacer una síntesis de la semántica del verso *¡Oh ninfas de Judea!* para desvelar el universo del texto y detectar en él las constelaciones de significados que remitan

Ninfas y Judea son dos veneros de humanidad que fulgen desde el fondo *ameno y sombrío* de los siglos. De la misma manera que el Nilo blanco y el Nilo azul se unen en Jartún, y sin embargo durante muchos kilómetros sus aguas no mezclan sus colores, también las *ninfas* y las *hijas de Jerusalén* se juntaron en el venaje del Renacimiento español y corrieron en paralelo durante mucho tiempo hasta que san Juan de la Cruz, en un estado de absoluta contemplación, le fue dado fusionar sus caudales en un verso inaudito como *¡Oh ninfas de Judea!*

Existe una actividad que es común tanto a las *ninfas* como a las *hijas de Jerusalén*: son tejedoras de tapices que representan antiguas historias de amores y virtudes. En el caso particular del verso *¡Oh ninfas de Judea!* es significativo descubrir que también semeja un tapiz donde la urdimbre (la verticalidad del pensamiento judeocristiano) y la trama (la horizontalidad del pensamiento griego) proceden de madejas hiladas en rucas diferentes que, al unirse en el telar de la mente del poeta, forman un tejido admirable donde la imagen central representa a un grupo de mujeres que se abrazan, unas de piel morena a causa del sol ardiente de los campos de Judea, las otras de piel suave y transparente cuidada a la sombra de las grutas homéricas. La tonalidad de los colores de esa imagen tiene el encanto de las auroras virgilianas y de los crepúsculos bíblicos sobre el monte Sión. Dos culturas que se abrazan, dos tradiciones que se juntan, dos pensamientos que se funden en la intensa brevedad de un verso: *¡Oh ninfas de Judea!*

En esta perspectiva, la contemplación del verso *¡Oh ninfas de Judea!* permite descubrir su identidad simbólica concretada en ese abrazo que revela uno de los efectos más hondos de la experiencia mística del poeta carmelita: la síntesis *lógica y lírica* de Atenas y Jerusalén,¹¹⁰ culturalmente separadas y admirablemente emparentadas en el plano del verso. *¡Oh ninfas de Judea!* es el símbolo que inventa un nuevo idioma para que las cosas y las ideas ocultas por

al terreno del símbolo. Dentro del método hermenéutico este apartado corresponde a la *subtilitas explicandi*.

¹¹⁰ Jürgen Habermas, *Israel o Atenas: ensayos sobre religión, teología y racionalidad*, Madrid, Trotta, 2011, p. 183.

diversas razones durante siglos pudieran volver a dialogar con la sabiduría del amor que todo lo integra en la unidad.

El misterio en torno a la intencionalidad de san Juan de la Cruz para transformar *¡Oh hijas de Jerusalén!* en *¡Oh ninfas de Judea!* siempre desbordará los límites de una comprensión definitiva;¹¹¹ sin embargo, las intuiciones que se han corroborado mediante la diacronía y la hermenéutica analógica revelan una franja considerable de la esencia del verso sanjuanista. El acercamiento a la mente creadora del poeta por las vías de la contrafacción y la *lectio divina* han permitido concluir que san Juan de la Cruz asumió la transfiguración de las *hijas de Jerusalén* en *ninfas de Judea* porque le fue dado entender que de esa manera podía fusionar en un solo verso dos tradiciones culturales que, sin solución de continuidad, habían llegado hasta él. No es posible imaginar el asombro de un poeta encarcelado al descubrir que en uno solo de sus versos pudieran abrazarse dos mundos disímiles. Sólo el silencio del místico y la intuición del poeta podían contemplar la totalidad del acervo cultural de Occidente en *¡Oh ninfas de Judea!*

Vírgenes y *ninfas* fundidas en la intemporalidad del verso, *ninfas de Judea* que comparten la cadencia de los cantos de los antiguos aedos y la tonada festiva de los salmos hebreos; *ninfas de Judea* que pastorean los rebaños que duermen en la Arcadia y pacen en los campos de Belén; *ninfas de Judea* que retozan en las florestas virgilianas y descansan en los huertos de olivos que verdean junto a las murallas de Jerusalén; *ninfas de Judea* que al amanecer descienden como almas hasta el antro de Porfirio y al anochecer ascienden como ángeles desde las cuevas donde habitan los esenios; *ninfas de Judea* que acompañan a Diana a cazar en los bosques ovidianos y a la *Esposa del Cantar* por las laderas del Hermón; *ninfas de Judea* que tejen historias de amores fracasados a orillas del Tajo y bordan relatos de mujeres virtuosas junto a los remansos del Jordán. Ya no hay diferenciación, todo es unidad; *ninfas de Judea* es una amalgama en el crisol

¹¹¹ Este punto corresponde a la pragmática del método hermenéutico conocida como *subtilitas applicandi* en la cual se tiene en cuenta la intencionalidad del autor del texto para insertarlo en su contexto histórico-cultural y en el del intérprete.

del símbolo que revela la identidad originaria del mundo occidental; *ninfas de Judea* es un éxtasis cultural donde ya no hay compartimentos estancos de pensamiento, sino cosmovisiones que se diluyen en el horizonte primigenio del universo. Lo grecolatino y lo judeocristiano, como la pareja de amantes del *Cántico Espiritual*, se funden en el sueño, el suspiro y el delirio de un símbolo que canta *¡Oh ninfas de Judea!*

CONCLUSIONES GENERALES

Cuando más alto subía
deslumbróseme la vista,
y la más fuerte conquista
en oscuro se hacía;
mas por ser de amor el lance,
di un ciego y oscuro salto,
y fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

SAN JUAN DE LA CRUZ

Al volver la mirada sobre el camino recorrido a través de *¡Oh ninfas de Judea!*, es inevitable asombrarse de que tan sólo un verso de san Juan de la Cruz haya podido llevarnos tan lejos y traernos luego de vuelta con el espíritu inflamado por la llama de la poesía y la mística que aletea en el fondo de los siglos. A pesar del gozo ocasionado por este doble movimiento queda, sin embargo, la sensación de que cualquier empeño por revelar el secreto de las *canciones* del poeta carmelita aumenta su misterio. Una vez más se cumplen las palabras del autor del *Cántico Espiritual* que advertían sobre la *anchura* de sus liras y la incapacidad del lenguaje para declararlas. No obstante, por más *ciego y oscuro* que haya sido este intento, han quedado al *alcance* de nuestra mirada algunos hallazgos que, a modo de conclusión, pueden servir de estímulo para emprender una nueva travesía por las altas aguas del *acto poético* de san Juan de la Cruz.

Lo primero que se debe poner de manifiesto en estas anotaciones finales es que la trasmutación de *¡Oh hijas de Jerusalén!* del *Cantar de los Cantares* en *¡Oh ninfas de Judea!* del *Cántico Espiritual* es el punto de partida y de llegada del itinerario poético-ideológico y teológico-místico que ha dado forma y contenido a esta investigación. En efecto, explorar el significado de los conceptos que conforman el verso *¡Oh ninfas de Judea!* ha sido el inicio de un camino que, sin solución de continuidad, comunica el patrimonio semántico de cada concepto con el imaginario poético de san Juan de la Cruz. De igual manera, la demostración de que *¡Oh ninfas de Judea!* es un abrazo que fusiona

las dos tradiciones constitutivas de la cultura occidental ha sido el punto de llegada que da sentido a la totalidad del trabajo realizado. En esta doble perspectiva se fundamentan las conclusiones de esta investigación.

En cuanto a la visión diacrónica de los términos que conforman el verso sanjuanista, se puede concluir que tanto las *ninfas* como las *hijas de Jerusalén*, a pesar de tener un origen cultural diferente, poseen características semejantes respecto a su naturaleza, al *ingenium* poético que las engendró y a la carga simbólica que adquirieron con el paso del tiempo.

Las *ninfas* y las *hijas de Jerusalén* comparten, en primer lugar, un aspecto antropomorfo femenino, reconocido por su singular belleza, que, a su vez, ha creado una variedad de significaciones que van desde ser consideradas vírgenes y novias hasta esposas y amantes. En efecto, los procesos semánticos y estéticos en ambos casos no han estado libres de dificultades para concretar una definición clara de su identidad. Por esta razón, se concluye que tanto las *ninfas* como las *hijas de Jerusalén*, más que conceptos denotativos, sugieren una índole connotativa desde el punto de vista semántico. Esta connotación fue enriquecida con el aporte poético-ideológico que cada una de las figuras adquirió en el ambiente de sus respectivas tradiciones culturales.

En segundo lugar, las *ninfas* y las *hijas de Jerusalén* se recrean en dos ambientes poético-literarios que tienen la virtud de permitir el trazado de un camino desde sus orígenes hasta el imaginario poético de san Juan de la Cruz. Por una parte, las *ninfas* entraron en la literatura occidental por el caudal de la poesía épica griega y tienen el canto XIII de *Odisea* como texto fundacional; por otra, las *hijas de Jerusalén* irrumpieron en el mundo bíblico a través de los encendidos poemas de amor del *Cantar de los Cantares*. Las *ninfas* se integraron al naciente bucolismo de los *Idilios* de Teócrito e impregnaron de sensualidad la vida pastoril que luego inspiró las *Bucólicas* virgilianas y la *tradición eglógica* cuyos aires alcanzaron hasta Dante, Petrarca, Boccaccio y Sannazaro; por otro lado, el conjuro de las *hijas de Jerusalén* se convirtió en uno de los motivos literarios más relevantes del *Cantar*, generando un sinnúmero de interpretaciones exegéticas en los siglos posteriores; desde las antiguas alegorías del *Targum*, el *Midrash* y la *Misnah* hasta las

interpretaciones medievales de Rashi y Ezra, y desde las alegorías cristianas de Orígenes de Alejandría hasta los sermones de san Bernardo de Claraval, donde las *hijas de Jerusalén*, ya convertidas en almas, ascienden por el camino de la perfección hacia la unidad con Dios.

Si las ninfas avanzaron por las sendas del petrarquismo hasta las riberas del Tajo donde Garcilaso las transformó en *tejedoras* castellanas y Sebastián de Córdoba en virtudes cristianas, de modo semejante las *hijas de Jerusalén* arribaron hasta el mestizo paisaje del humanismo renacentista español donde el *ingenium* de Benito Arias Montano y de fray Luis de León recrearía su figura con los rasgos bucólicos de las ninfas cazadoras compañeras de Diana.

En tercer lugar, las *ninfas* y las *hijas de Jerusalén* se propagaron al amparo de ideologías y experiencias místicas propias de sus entornos culturales. Por un lado, las *ninfas* emergieron del orfismo como diosas de la fecundidad, en el pitagorismo como trasuntos del alma, en los diálogos platónicos como iconos del amor y la belleza; por otro lado, las *hijas de Jerusalén* se revistieron de matices teológicos para representar, según san Gregorio de Elvira, a las nuevas multitudes que siguen a Cristo, y a la Iglesia según el pensamiento de san Agustín.

Desde Porfirio las ninfas homéricas adquirieron una alta connotación simbólica que representa a las almas que se encarnan en el mundo y que luego retornan a la unidad absoluta mediante un proceso ascensional de purificación, y a partir de Pseudo-Dionisio Areopagita las *hijas de Jerusalén* también ingresaron en el mundo de la mística cristiana como símbolos de las almas que viven alejadas de la unidad primordial y desean volver a ella. El neoplatonismo florentino recurrió a la naturaleza humano-divina de las ninfas para simbolizar el proceso ascensional de amor hacia la belleza pura como máxima expresión del espíritu; el mundo de la Cábala, por su parte, recurrió a las *hijas de Jerusalén* para simbolizar el descenso de las almas, poseídas por la *Shejiná* (la gracia divina), que luego aspiran a ascender para formar parte de la Jerusalén celestial. Esta idea ascensional del alma representada por las *hijas de Jerusalén* en la mística judeocristiana tuvo continuidad en los místicos renano-flamencos, desde el Maestro Eckhart hasta Ruusbroec, y, de igual manera, pasó a la mística española con Francisco de Osuna y Bernardino de

Laredo, en cuyas obras las *hijas de Jerusalén* representan a las almas que, después de un proceso de purificación, son inhabitadas por la divinidad.

Poco después, *ninfas* e *hijas de Jerusalén* se encontraron en la sombra de una penosa prisión toledana donde a un poeta cautivo le fue dado contemplar las dos figuras y reconocer en ellas las fibras que las unían a pesar de las diferencias que las alejaban. Ante la sorpresa de este hallazgo el poeta carmelita sólo pudo pronunciar un *balbuceo*: ¡*Oh ninfas de Judea!*

De esta manera, la visión diacrónica de los términos del verso sanjuanista permite concluir que las *ninfas* y las *hijas de Jerusalén* son una amalgama poético-ideológica y místico-teológica que llegó hasta el imaginario de san Juan de la Cruz y que fue aprovechada por él para expresar simbólicamente aquella *experiencia indecible* donde le fue dado contemplar que las dos tradiciones culturales en las que había sido formado se fundían en un abrazo impensable.

¡*Oh ninfas de Judea!* es también el punto de llegada de esta investigación. Las conclusiones al respecto giran en torno al abrazo de las dos tradiciones que configuran el mundo occidental en la brevedad del verso sanjuanista. Es conveniente aclarar que no se trata de presentar este abrazo como si fuera la primera vez que las dos tradiciones se unen —de hecho la visión diacrónica ha demostrado que hay precedentes—, sino de poner en evidencia la unión quintaesenciada de las dos culturas en el verso de san Juan de la Cruz.

En primer lugar, se ha reconstruido el contexto inmediato que dio origen al verso. La cárcel de Toledo fue la experiencia que sumió al poeta carmelita en un estado de absoluta soledad y silencio que le llevó a recurrir a su memoria bíblica y poética y a la oración para sobrevivir. A partir de esta dura circunstancia se ha podido constatar que el *acto creador* del poeta en su cautiverio pudo nutrirse de dos vertientes que, a la vez, representan las dos tradiciones culturales en las que había sido formado.

Por una parte, al recurrir a su memoria, el poeta tuvo acceso a un panorama de reminiscencias bucólicas y bíblicas —el recuerdo de la *Églogas*

de Garcilaso y los poemas del *Cantar de los Cantares*— que le permitieron realizar un ejercicio de *contrafacción* mental al no tener recado de escribir. La investigación sobre este tema permite concluir que gran parte de la expresión lírica, especialmente del *Cantico Espiritual*, pudo haberse creado de esta manera. La segunda vertiente del *acto creador* del poeta está relacionada con su experiencia religiosa de oración. Ha quedado demostrado en el tercer capítulo de esta investigación que san Juan de la Cruz conocía y practicaba el método de la *lectio divina* o lectura orante de la Biblia. A partir de esta constatación se ha podido inferir que, durante su estancia en la cárcel, el poeta transmutaría de manera progresiva su oración en una personal *lectio divina* a partir de los textos bíblicos que él había memorizado, entre los que figuraba el *Cantar de los Cantares*. A través de los grados de la *lectio divina* (*lectio, meditatio, oratio y contemplatio*) el poeta llegaría a fusionar su *imaginación poética* y su *memoria bíblica*, de tal modo que *¡Oh ninfas de Judea!* sería el resultado de dicha fusión en el plano de una profunda *contemplación mística* que, en gran medida, es semejante a la *contemplación poética*.

En segundo lugar, la investigación se ha ocupado del análisis del verso *¡Oh ninfas de Judea!* como un símbolo sanjuanista que siempre se había considerado como una paradoja. El análisis contemplativo del verso permitió descubrir que, detrás de la arquitectura de términos contradictorios, existe un abrazo capaz de unificar contrarios y de reconducir el camino que comunica con el origen de todo lo creado. El hecho que las ninfas se remonten hasta los tiempos homéricos y las *hijas de Jerusalén* hasta el fondo de los siglos bíblicos, no es más que una sugerencia para que la naturaleza humana, por la vía de la intuición, también pueda retornar a su origen primordial y reconocerse unificada en el abrazo del amor. *¡Oh ninfas de Judea!* es el símbolo que resume el tránsito del alma humana a través de la vida, del amor, de las cosas, de los sueños y las revelaciones en el intrincado panorama de la historia de Occidente. *¡Oh ninfas de Judea!* es el símbolo sanjuanista que representa el *nuevo cosmos* del alma que ha superado las diferencias del mundo sensorial, incluida la cultura, para fundirse en la unidad primordial. Este es el hallazgo nuclear de esta investigación: el contenido del verso *¡Oh ninfas de Judea!*, habitualmente juzgado enigmático e inquietante, se ha esclarecido de alguna

manera en el abrazo simbólico de las dos tradiciones primordiales de la cultura de Occidente. Este es su secreto que, al revelar parte de su misterio, permite reconciliar el tópico de las dos laderas del *acto creador* de san Juan de la Cruz, la poética y la mística. Una de las mayores satisfacciones de esta investigación se deriva de contribuir a completar aquella *ladera mística* que Dámaso Alonso desistió de explorar en su magnífico estudio sobre la poesía del poeta carmelita.

Los resultados de esta investigación, siempre parciales, aspiran a constituirse en una propuesta más libre y creativa para la interpretación de los atractivos enigmas de la obra de san Juan de la Cruz. A la luz de este trabajo de tesis doctoral se podrían realizar nuevos estudios sobre otros versos del *Cántico Espiritual* semejantes a *¡Oh ninfas de Judea!*, para continuar así una exploración que proponga nuevas posibilidades de análisis del imaginario poético de san Juan de la Cruz.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS DE SAN JUAN DE LA CRUZ.

Jesús, Crisógono de: *Vida y obras completas de san Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1964.

San Juan de la Cruz: *Cántico Espiritual y poesía completa*, edición de Paola Elia y María Jesús Mancho; estudio preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 2002.

— *Obra completa*, edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Madrid, Alianza, 1996.

— *Obras completas*, edición crítica, notas y apéndices por Lucino Ruano de la Iglesia, Madrid, BAC, 1991.

— *Obras completas*, edición de Maximiliano Herráiz, Salamanca, Sígueme, 2002.

— *Obras selectas*, edición de José Vicente Rodríguez, Madrid, BAC, 1999.

2. OBRAS SOBRE SAN JUAN DE LA CRUZ.

Alonso, Dámaso: *La poesía de san Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar, 1958.

Alvar, Manuel: "La palabra trascendida de san Juan de la Cruz". En *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale. Hommage à Bernard Pottier*, vol. 7, Paris, Séminaire d'études médiévales hispaniques de l'Université de Paris-XIII, 1988.

Aznar, José Camón: *Arte y pensamiento en san Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1972.

Baruzi, Jean: *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991.

Caravaggi, Giovanni: "Vuelta a lo divino y misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz". En *Ínsula*, nº 537, Madrid, 1991.

Cossío, José María de: "Rasgos renacentistas y populares en el Cántico Espiritual de san Juan de la Cruz". En *Escorial*, nº 25, Madrid, 1942.

Egido, Aurora: *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan y santa Teresa de Jesús*, Palma, J. J. de Oñaleta y IUB, 2010.

García de la Concha, Víctor: *Al aire de su vuelo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

García Galiano, Ángel: "Ninfas de Judea: sobre san Juan de la Cruz." En *Nueva revista de política, cultura y arte*, nº 136, Madrid, Universidad Internacional de la Rioja, 2011.

García Lorca, Francisco: *De Fray Luis a San Juan. La escondida senda*, Madrid, Castalia, 1971.

García Setién, Emeterio: *Las raíces de la poesía sanjuanista y Dámaso Alonso*, Burgos, Monte Carmelo, 1950.

Hornedo, Rafael María de: "El humanismo de san Juan de la Cruz." En *Razón y Fe*, Madrid, Compañía de Jesús, 1944.

Jiménez Lozano, José: *El mudejarillo*, Barcelona, Anthropos, 2007.

López-Baralt, Luce: "El Cántico Espiritual o el júbilo de la unión transformante." En *Actas del Congreso internacional sanjuanista*, tomo I, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991.

Lledó, Emilio: "Juan de la Cruz. Notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo". En *Hermenéutica y mística: san Juan de la Cruz*, ed. de José Ángel Valente y José Lara Garrido, Madrid, Tecnos, 1995.

Mancho Duque, María Jesús: *Palabras y símbolos en san Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.

Morales, José Luis: *El Cántico Espiritual de san Juan de la Cruz: su relación con el Cantar de los Cantares y otras fuentes escriturísticas y literarias*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1971.

Nieto, José Constantino: *Místico, poeta, rebelde, santo. En torno a san Juan de la Cruz*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

— *San Juan de la Cruz, poeta del amor profano*, Madrid, Swan, 1988.

Orozco Díaz, Emilio: *Estudios sobre san Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, tomo I, Universidad de Granada, 1994.

Pacho, Eulogio: "San Juan de la Cruz. Problemática textual y problemática hermenéutica". En *Presencia de san Juan de la Cruz*, ed. de Juan Paredes Núñez, Universidad de Granada, 1993.

Rodríguez-San Pedro, Luis Enrique: "Peripetia universitaria de san Juan de la Cruz en Salamanca (1564-1568)". En *Aspectos históricos de san Juan de la Cruz*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1990.

Thompson, Colin P: *El poeta y el místico. Estudio sobre el Cántico Espiritual de san Juan de la Cruz*, Madrid, Swan, 1985.

Vega, Ángel Custodio: "En torno a los orígenes de la poesía de san Juan de la Cruz" En *La ciudad de Dios*, Vol. CLXX, núm. 4, octubre-diciembre, 1957, p.648.

3. EDICIONES ORIGINALES PARA EL ESTUDIO DE LAS NINFAS.

Alighieri, Dante: *Obras completas*, trad. de Nicolás González Ruiz, Madrid, BAC, 1965.

— *Tutte le opere*, introducción di Italo Borzi, Roma, Grandi Tascabili Economici, Newton, 1993.

— *Vida nueva*, ed. de Raffaele Pinto, Madrid, Cátedra, 2003.

Boccaccio, Giovanni: *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, Firenze, G. C. Sansoni, 1963.

— *Las ninfas de Fiesole*, introducción, trad. y notas de María Hernández Esteban, Madrid, Gredos, 1997.

— *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*, ed. de Matilde Rovira Soler, Madrid, Centro de Lingüística aplicada Atenea, 2008.

Catulo: *Poemas*, trad. de Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos 1993.

Hesíodo: *Catálogo de las mujeres*, trad. de Pérez Jiménez y Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1997.

— *Teogonía*, trad. de Pérez Jiménez y Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1997.

— *Trabajos y días*, trad. de Pérez Jiménez y Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1997.

Homero, *Himnos homéricos*, ed. de María Antonia García, Madrid, Akal, 2002.

— *Iliada*, trad. de Emilio Crespo, Madrid, Gredos, 1996.

— *Himnos homéricos*, trad. de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1998.

— *Odisea*, trad. de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1998.

Horacio: *Odas. Canto secular. Epodos*, trad. de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2007.

— *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, trad. de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.

León, Fray Luis de: *Cantar de los Cantares. Interpretaciones literal, espiritual, profética*, traducción, introducción y notas de José María Becerra, Real Monasterio del Escorial, Ediciones escurialenses, 1992.

Montemayor, Jorge de: *La Diana*, ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1995.

Ovidio: *Metamorfosis*, trad. y notas de Fernández Corte y Cantó Llorca, Madrid, Gredos, 2008.

Petrarca, Francesco: *Cancionero*, preliminares, traducción y notas de Jacobo Cortines, estudio introductorio de Nicholas Mann, Madrid, Cátedra 2012.

— *Sonetos y canciones*, trad. de Ángel Crespo, Barcelona, Origen, 1982.

Píndaro: *Odas y fragmentos*, trad. de Alfonso Ortega, Madrid, Gredos, 1995.

Platón: *Diálogos*, vol. II, trad. de F.J. Olivieri, Madrid, Gredos, 1992.

— *Diálogos*, vol. III, trad. de Emilio Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1997.

Porfirio: *El antro de las ninfas de la Odisea*, introducción, traducción y notas de Enrique A. Ramos Jurado, Madrid, Gredos, 1989.

— *El antro de las ninfas en la Odisea. Puntos de partida hacia los inteligibles*, introducción, traducción y notas de Pablo Maurette, Buenos Aires, Losada, 2007.

Sannazaro, Jacopo: *Arcadía*, ed. de Francesco Tateo, Madrid, Cátedra, 1993.

Teócrito: *Idilios*, en “Bucólicos griegos,” trad. de Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada, Madrid, Gredos, 1986.

Vega, Garcilaso de la: *Obras completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1974.

Virgilio, Publio: *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, introducción general de J. L. Vidal, trad. de Recio García y Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1990.

— *Eneida*, trad. de J. de Echave-Susaeta, Madrid, Gredos, 1997.

4. EDICIONES ORIGINALES PARA EL ESTUDIO DE LAS HIJAS DE JERUSALÉN.

Biblia de Jerusalén, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1998.

Biblia Sacra, Juxta vulgatam clementinam, Paris, Desclée et Socii, 1947.

Dionisio, Pseudo: *Obras completas*, ed. de Teodoro H. Martín, Madrid, BAC, 2002.

Elvira, Gregorio de: *Comentario al Cantar de los Cantares y otros tratados exegeticos*, Madrid, Ciudad Nueva, 2000.

Eckhart, Maestro: *Tratados y sermones*, trad. de Isle M. de Brugger, Barcelona, Edhasa, 1983.

Ezra, Abraham Ibn: "Perus Sir hasirim leharabi Abraham ben Ezra". En *Abraham Ibn Ezra's Commentary on the Canticles after the first recension*, ed. de H. J. Mathews, London, Trübner and Co, 1874.

Fontela, Carlos: *El Targum al Cantar de los Cantares*, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

Giron Blanc, Luis-Fernando: *Midrás, Cantar de los Cantares, Rabbá*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 1991.

Gómez Canceco, Luis y Valentín Núñez Rivera: *Arias Montano y el Cantar de los Cantares. Estudio y edición de la paráfrasis en modo pastoril*, Kassel, Reichemberger, 2001.

Huerga, Cipriano de la: *Obras completas*, V, ed. de Avelino Domínguez García, Universidad de León, 1991.

Kempis, Tomás de: *Imitación de Cristo*, Barcelona, Regina, 1974.

— *Obras del venerable Kempis*, tomo I, trad. del P. Vergara Premostratense, Valladolid, Viuda e Hijos de Santander, 1789.

Misná, ed. de Carlos del Valle, Salamanca, Sígueme, 2011.

Laredo, Bernardino de: "Subida del monte Sión". En *Místicos franciscanos*, II, Madrid, BAC, 1948.

León, Fray Luis de: *Obras completas castellanas*, prólogo y notas de Félix García, Madrid, BAC, 1967.

Nisa Gregorio de: *Semillas de contemplación. Homilías sobre el Cantar de los Cantares. Vida de Moisés: Historia y contemplación*, Madrid, BAC, 2001.

Orígenes: *Comentario al Cantar de los Cantares*, trad. de Argimiro Velasco, Madrid, Ciudad Nueva, 1986.

— *Homilías sobre el Cantar de los Cantares*, trad. de Samuel Fernández, Madrid, Ciudad Nueva, 2000.

Osuna, Francisco de: “Ley de amor santo”. En *Místicos franciscanos*, I, Madrid, BAC, 1948.

— *Tercer abecedario espiritual*, Madrid, BAC, 1998.

Ruusbroec, Jan: *Obras*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca-Fundación Universitaria Española, 1985.

San Agustín: *Obras completas*, vol. XXVII, Madrid, BAC, 1991.

San Bernardo, *Obras completas*, vol. I, Madrid, BAC, 1983.

Santa Teresa de Jesús: *Obras completas*, Madrid, BAC, 1982.

Taradach, Madeleine-Joan Ferrer: “El comentario de Rashi al Cantar de los Cantares, ed. y trad. del Ms. 50H de la Bibliothèque de L’Alliance Isarélite Universelle de Paris”. En *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebreos (MEAH)*, sección Hebreo, 53. Departamento de estudios semíticos Universidad de Granada. 2004.

Tauler, Juan: *Obras*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca-Fundación Universitaria Española, 1984.

Zohar, sección de Bereshit (97a-130a), vol IV, *Midrash Haneelam*, 122a-122b, Barcelona, Obelisco, 2008.

5. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

Agamben, Giorgio: *Ninfas*, trad. de Antonio Gimeno, Valencia, Pre-textos, 2007.

Alsina Clotas, José: *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona, Anthropos, 1989.

Alvar, Carlos: *El dulce stil novo: 47 sonetos y 3 canciones*, Madrid, Visor, 1984.

Álvarez Gómez, Jesús: *Historia de la vida religiosa*, vol. III, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1990.

Andrés, Melquiades: *Historia de la mística en la Edad de Oro en España y América*, Madrid, BAC, 1994.

Apamea, Numenio de: *Fragmentos y testimonios*, trad. de Francisco García Bazán, Madrid, Gredos, 1991.

Arriola, Eva: "Creencias y enseñanzas del antiguo pitagorismo. Inmortalidad y divinidad del alma". En *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. III, Madrid, Universidad Complutense, 1989.

Asencio, Eugenio: "Fray Luis de León y la Biblia". En *Escritos sobre fray Luis de León*, ed. de Saturnino Álvarez, Diputación de Salamanca, 1993.

Austin, Michel y Pierre Vidal-Naquet: *Economía y sociedad en la antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 1986.

Baldelli, Ignazio: *Dante e i poeti fiorentini del Duecento*, Firenze, F. le Monnier, 1968.

Balthasar, Hans Urs von: *Gloria II. Una estética teológica*, Madrid, Encuentro, 1986.

Bataillon, Marcel: *Erasmus y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 1977.

— *Erasmus y España*, México, FCE, 1966.

Benton, Sylvia: "Excavations in Ithaca III: Polis cave II". En *Annual of the British School at Athens*, (ABSA), London, Macmillan & Co. 1940.

Bérard, Victor: *Les navigations d'Ulysse. Ithaque et la Grèce des Achéens*, vol. I, París, Armand Colin, 1971.

Berger, Peter L.: *El dosel sagrado. Para una sociología de la religión*, Barcelona, Kairós, 2005.

Bernabé, Alberto: "Orfeo, una biografía' compleja". En *Orfeo y la tradición órfica*, vol. I, coords. Alberto Bernabé y Francesc Casadesús, Madrid, Akal, 2008.

— *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*, Madrid, Trotta, 2004.

Bianco, Nicola de: "Un'interpretazione drammatica del Cantico dei Cantici". En *Asprenas 47*, Napoli, Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale, 2000.

Bidez, Joseph: *Vie de Porphyre le philosophe neo-platonicien*, Hildesheim, Georg Olms, 1964.

Blanco Valdés, Carmen: *El amor en el Dolce stil novo*, Universidad de Santiago de Compostela, 1996.

Bovon, François: *El evangelio según san Lucas IV, Lc 19, 28-24, 53*, trad. de Antonio Piñero, Salamanca, Sígueme, 2010.

Branca, Vittore: *Boccaccio y su época*, trad. de Luis Pancorbo, Madrid, Alianza, 1975.

Bremmer, Jean N.: *El concepto del alma en la antigua Grecia*, trad. de Menchu Gutiérrez, Madrid, Siruela, 2002.

Buckley, Francis: *Christ and the Church according to Gregory of Elvira*, Gregorian University Press, Rome, 1964.

Burkert, Walter: *De Homero a los magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona, Acantilado, 2002,

Cabrera, Paloma y Ricardo Olmos: *Sobre la Odisea. Visiones desde el mito y la arqueología*, Madrid, Polifemo, 2003.

Calasso, Roberto: *La locura viene de las ninfas*, trad. de Teresa Ramírez y Valerio Negri, Madrid, Sexto piso, 2008,

Calvo Martínez, José Luis y María Dolores Sánchez Romero: *Textos de magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos, 1987.

Capellanus, Andreas: *De amore*, trad. de Inés Creixel, Barcelona, Quaderns Crema, 1984.

Capelli, Guido: *L'umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Roma, Carocci, 2010.

Carcopino, Jérôme: *La Basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, París, L'Artisan du Livre, 1927.

Carlier, Pierre: *Homero*, Madrid, Akal, 2005.

Carrera Nicolás de la: *Amor y erotismo del Cantar de los Cantares*, Madrid, Nueva Utopía, 1997.

Casadesús, Francesc: "Orfismo. Usos y abusos". En: *Koinós Lógos. Homenaje al profesor José García López*, vol. I, Murcia, 2006.

Castiglione, Baldassare: *El cortesano*, ed. de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1984.

Collins, Derek: *Magic in the ancient world*, Malden (MA), Blackwell Pub, 2008.

Colombás, García María: *La lectura de Dios. Aproximación a la lectio divina*, Zamora, Monte Casino, 1995.

Córdoba, Sebastián de: *Garcilaso a lo divino*, ed. de Glen Roos, Madrid, Castalia, 1971.

Corte, Francesco della: *Georgiche*, libro 4, Roma, Enciclopedia Virgiliana II, 1985.

— *Notas y estudios de crítica literaria. Letras españolas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

Cristóbal, Vicente: "Horacio y el carpe diem". En *Bimilenario de Horacio*, Universidad de Salamanca, 1994.

— "Las églogas de Virgilio como modelo de un género". En *La égloga: VI encuentro internacional de poesía del siglo de Oro*, dir. de Begoña López Bueno, Grupo P.A.S.O, Sevilla, 2000.

Crouzel, Henri: "Le thème du mariage mystique chez Origène et ses sources". En *Studia Missionalia*, 26, Roma, Pontificia Universidad Gregoriana, 1977.

Dalby, Andrew: *La reinención de Homero*, Madrid, Gredos, 2008.

Damiani, B.: "Realismo histórico y social en la Diana de Montemayor". En *Jorge de Montemayor*, Roma, Asociación de Hispanistas, 1984.

Daniel Lyz, *Le plus beau chant de la création. Commentaire au cantique des cantiques*, Paris, Éditions du Cerf, 1968.

Dempsey, Carol: "Metaphorical Language and the Expression on Love". En *The Bible Today*, (BiTod) 36, Collegeville (MN), 1998.

Detienne, Marcel: *La invención de la mitología*, Barcelona, Península, 1985.

Díez Platas, María de Fátima: "Naturaleza y femineidad. Los epítetos de las ninfas en la épica arcaica". En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, Madrid, Universidad Complutense, vol. 10, 2000.

— *Las ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia arcaica*, Madrid, Universidad Complutense, 2002.

Dirnbeck, Josef y Peter Paul Kaspar: *Du bist schön, meine Freundin! Das Hohelied der Liebe*, Wien, Herder, 1984.

Dodds, Eric Robertson: *Los griegos y lo irracional*, trad. de María Araujo, Madrid, Alianza, 2006.

Dolç, Miguel: "Sobre la Arcadia de Virgilio". En *Revista de Estudios Clásicos*, tomo 4, nº 23, Madrid, 1958.

Durand, Gilbert: "El hombre religioso y sus símbolos". En *Tratado de antropología de lo sagrado I*, ed. de J. Ries, Madrid, Trotta, 1995.

Durkheim, Émile: *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza, 2003.

Eissfeldt, Otto: *Old Testament. An Introduction*. Oxford, Basil Blackwell, 1966.

- Eliade, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Exum, Cheryl: "Ten things every feminist should know about the Song of Songs". En *Song of Songs*, ed. de A. Brenner & C. Fontaine, Sheffield, Academic Press, 2000.
- Fernández López, Sergio: *El Cantar de los Cantares en el humanismo español. La tradición judía*, Universidad de Huelva, 2009.
- Fernández, Gonzalo: "Justiniano y la clausura de la escuela de Atenas". En *Erytheia. Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, nº 2, Madrid, Asociación Cultural Hispano-Helénica, 1983.
- Ficino, Marsilio: *De Amore. Comentario a El Banquete de Platón*, trad. y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.
- *Teología Platónica I*, 6, a cura di Michele Schiavone, Bologna, Zanichelli, 1965.
- Filóstrato: *Vida de Apolonio de Tiana*, trad. de Alberto Bernabé, Madrid, Gredos, 1992.
- Finley, Moses I.: *El mundo de Odiseo*, trad. de Mateo Hernández Barroso, México, FCE, 1984.
- Fox, Michael: *The Song of Songs and the ancient Egyptian love songs*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- Fraile, Guillermo: *Historia de la filosofía. Grecia y Roma*, I, Madrid, BAC, 1965.
- García Galiano, Ángel: "Porfirio y las ninfas de Ítaca". En *Viveka* 65, Madrid, 2009.
- "La sabiduría de Dios escondida. El otro renacimiento". En *Culturas mágicas*, coord. de Sergio Callau, Prames, Zaragoza, 2007.
- "Relectura de la Égloga II". En *Revista de Literatura*, tomo LXII, Madrid, CSIC, 2000.
- "Venus, Marte, Mercurio. Arquitectura simbólica de los personajes arcádicos". En *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, ed. de Consolación Baranda y Ana Herrero, Madrid, Universidad Complutense, 2006.
- *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Publicaciones de la Universidad de Deusto, Reichenberger, 1992.
- García Gual, Carlos: *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 1999.
- García Gutiérrez, José: *La herejía de los alumbrados*, Madrid, Miletto, 1999.

- García López, José: *La religión griega*, Madrid, Istmo, 1975.
- García Teijeiro, Manuel: "Notas sobre poesía bucólica griega". En *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 4, Madrid, Universidad Complutense, 1972.
- Gargano, Antonio: "La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso". En *La égloga. VI encuentro internacional de poesía del Siglo de Oro*, dir. de Begoña López Bueno, Sevilla, Grupo P.A.S.O., 2000.
- Garín, Eugenio: *Marsilio Ficino y el platonismo*, trad. y notas de Ariela Battán, Córdoba (Argentina), Alción, 1997.
- Gianotti, Daniele: "Gregorio de Elvira, interprete del Cantico dei Cantici". En *Revista Augustinianum*, 24, Pontificia Università Lateranense, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma, 1984.
- Gil, Luis: "Medicina, religión y magia". En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, vol. 11, Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- Gilson, Étienne: *Dante y la filosofía*, trad. de Mujica Rivas, Pamplona, Universidad de Navarra, 2004.
- Girgenti, G: "La metafísica de Porfirio como mediación". En *Anuario filosófico*, 33, Universidad de Navarra, 2000.
- Girgenti, G: *Introduzione a Porfirio*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- Gomá Lanzón, Javier: *Imitación y experiencia*, Barcelona, Crítica, 2005.
- González Vásquez, José: "El simbolismo de la naturaleza en la poesía de Virgilio". En *Estudios de Filología Latina*, III, 1983.
- González, Santiago: "El mito de la caverna de Platón". En *La oscuridad radiante. Lecturas del mito de la caverna de Platón*, ed. de Vicente Domínguez, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- Gordis, Robert: *The Song and Songs and Lamentations. A Study, modern Translation and Commentary*, New York, Rev. and augmented ed, 1974.
- Granada, Miguel: *El umbral de la modernidad. Estudios sobre filosofía, religión y ciencia entre Petrarca y Descartes*, Barcelona, Herder, 2000.
- Graves, Robert: *Los mitos griegos*, Barcelona, Ariel, 1984.
- Griffin, Jasper: *Homero*, Madrid, Alianza, 2008.
- Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1994.

Guénon, René: *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, trad. de José Luis Tejada y Jeremías Lera, Barcelona, Paidós, 1995.

Guthrie, W. K. C.: *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

Gutwirth, Israel: *Cábala y mística judía*, Buenos Aires, Acervo Cultural, 1983.

Habermas, Jürgen: *Israel o Atenas. Ensayos sobre religión, teología y racionalidad*, Madrid, Trotta, 2011.

Hamilton, Alastair: "Los humanistas y la Biblia". En *Introducción al humanismo renacentista*, ed. de Jill Kraye, Cambridge University Press, 1998.

Hatzfeld, Helmut: *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1968.

Hebreo, León: *Diálogos de amor*, trad. de David Romano, introducción y notas de Zoria Olmedo, Madrid, Tecnos-Alianza, 2002.

Hernández Esteban, María: "Las *Metamorfosis* y el *Ninfale fiesolano*". En *Cuadernos de Filología Italiana*, nº 6, 1999.

Hernández Esteban, María: *Boccaccio y el mundo clásico*, Universidad de Málaga, 1997.

Heródoto: *Historia*, II, trad. de Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1999.

Herrera y Reigssig, Juan: "El renacimiento en España". En *Evolución*, nº 7, Montevideo, 1917,

Herrero Jáuregui, Miguel: "Tradición órfica y tradición homérica". En *Orfeo y la tradición órfica*, vol. II, ed. de Bernabé y Casadesús, Madrid, Akal, 2008.

— *La tradición órfica en la literatura apologética cristiana*, Madrid, Universidad Complutense, 2005.

Herter, Hans y Fritz Moritz Heichelheim: "Nymphaí". En *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft: Neue Bearbeitung, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen / Herausgegeben von Georg Wissowa*, Stuttgart, J.B. Metzlersche, 1894-1980, vol. XVII, 2, columnas 1527-1599.

Heubeck, Alfred y Arie Hoekstra, *A commentary on Homer's Odyssey*, vol. III, Oxford, Clarendon, 1989.

Holoka, James: *Homers Studies 1978-1983. Part I, The Classical World*, vol. 83, nº 5, 1990.

— "Homeric Originality. A Survey", En *The Classical World*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press on behalf of the Classical Association of the Atlantic States, vol. 66, nº 5, 1973.

- *Homers Studies 1978-1983. Part II, The Classical World*, vol. 84, nº 2, 1990.
- Horine, Steven: *Interpretive Images in the Song of Songs*, New York, Peter Lang, 2001.
- Illich, Ivan: *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al "Didascalicon" de Hugo de San Víctor*, México, FCE, 2002.
- Iriarte, Lázaro: *Historia franciscana*, Valencia, Asís, 1979.
- Jeauneau, E.: "Gloses de Guillaume de Conches sur Macrobe. Note sur les manuscrits". En *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age*, 27, Paris, Librairie J. Vrin, 1960.
- Jeremías, Joachim: *Jerusalén en los tiempos de Jesús. Estudio económico y social del mundo del Nuevo Testamento*, trad. de José Luis Ballines, Madrid, Cristiandad, 1980.
- Jesús, Crisógono de: *Vida y obras completas de san Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1964.
- Jong, Irene de: *A narratological commentary on the Odyssey*, Cambrigde, Cambrigde University Press, 2001.
- Kingsley, Peter: *En los oscuros lugares del saber*, Girona, Atalanta, 2010.
- *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*, Girona, Atalanta, 1995.
- Kinlaw, Dermis: "Song of Songs". En *The Expositor's Bible Commentary*, vol. 5, Gran Rapids, Zondervan, 1991.
- Kirk, Geoffrey Stephen: *Los poemas de Homero*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Krinetzki, Günter: "Kommetar zum Hohenlied. Bildsprache und Biblische Botchaft". En *Beiträge zur Biblischen Exegese und Teologie*, 16, Frankfurt am Main, 1981.
- Küng, Hans: *El judaísmo. Pasado, presente y futuro*, Madrid, Trotta, 2001.
- Landy, Francis: *Paradoxes of Paradise. Identity and Difference in the Song of Songs*, Sheffield, Almond Press, 1983.
- Lapesa, Rafael: *Trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985.
- Latacz, Joachim: *Troya y Homero*, Barcelona, Destino, 2002.
- Lenski, Gerhard: *El factor religioso. Una encuesta sociológica*, Barcelona, Labor, 1967.

Lexicographi Graeci, vol. 1, Suidae Lexicon, pars 3 [Kappa-Omicron].

Libera, Alain de: *Eckhart, Suso, Tauler y la divinización del hombre*, trad. de Manuel Serrat, Barcelona, J.J. de Oñaleta, 1999.

Liebes, Yehuda: "Zohar y Eros". En *Ensayos sobre cábala y misticismo judío*, Buenos Aires, Lilmod, 2006.

Llorca, Bernardino: *La Inquisición española y los alumbrados*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1980.

Lloyd, Geoffrey: *Magic, reason and experience*, Cambrigde, University Press, 1990

Lortz, Joseph: *Historia de la Iglesia. En la perspectiva histórica del pensamiento*, vol. 2, Madrid, Cristiandad, 1982.

Luckmann, Thomas: *Conocimiento y sociedad. Ensayos sobre acción, religión y comunicación*, Madrid, Trotta, 2008.

Lutero, Martin: *Obras de Martin Lutero. Lutero y la fe*, Buenos Aires, Paidós, 1971.

Luz, Ulrich: *El evangelio según san Mateo*, vol. III, trad. de Manuel Olasagasti, Salamanca, Sigueme, 2003.

Luzarraga, Jesús: "El Cantar de los Cantares en el canon bíblico". En *Gregorianum*, vol. 83/1, Roma, Pontificia Universitas Gregoriana, 2002.

— *Cantar de los Cantares. Sendas de amor*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 2005.

Markale, Jean: *El amor cortés o la pareja infernal*, trad. de Manuel Serrat Crespo, Palma de Mallorca, Medievalia, 1998,

Márquez, Antonio: *Los alumbrados. Orígenes y filosofía (1525-1559)*, Madrid, Taurus, 1980.

Martínez Nieto, Roxana: *La aurora del pensamiento griego*, Madrid, Trotta, 2000.

Martínez, Juan José: *La fábula de la caverna. Platón y Nietzsche*, Barcelona, Península, 1991.

Meletinski, Eleazar: *El mito. Literatura y folclore*, trad. de López Barja de Quiroga, Madrid, Akal, 2001.

Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. II, Madrid, BAC, 1978.

— *Orígenes de la novela*, vol. I, Madrid, Gredos, 2008.

Menéndez Pidal, Ramón: *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultura*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957,

Mopsik, Charles: *La cabale. Lire au-delà lettre*, Paris, Jacques Grandier, 1998.

Morales, Nelson: “Historia panorámica de la interpretación judía de Cantares”. En *Kairós*, nº 26, Ciudad de Guatemala, Seminario Teológico Centro Americano, 2000.

Morón Arroyo, Ciriaco: “Las Moradas: Residencia en la tierra. Sentido secular del texto místico”. En *La espiritualidad española del siglo xvi. Aspectos literarios y lingüísticos*, ed. de María Jesús Mancho, Salamanca, Universidad de Salamanca y UNED, 1990.

Moshé, Idel: “La cábala: una introducción”. En *Ensayos sobre cábala y misticismo judío*, Buenos Aires, Lilmod, 2006.

— *L´expérience mystique d´Abraham Aboulafia*, Paris, Cerf, 1989.

Müller, Hans-Peter: *Das Hohelied, Göttingen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.

Munz, Romuald: *Die Allegorie des Hohen Liedes*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1912.

Murphy, Roland: “The Song of Songs”. En *Hermeneia*, Minneapolis, Fortress Press, 1990.

Murray, Gilbert: *La religión griega. Cinco ensayos sobre la evolución de las divinidades clásicas*, Buenos Aires, Nova, 1956.

Nardi, Bruno: *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1985.

Nilsson, Martín: *Historia de la religiosidad griega*, Madrid, Gredos, 1970.

Olivera, Bernardo: “La tradición de la *lectio divina*”. En *Cuadernos Monásticos* 16, Buenos Aires, Surco, 1981.

Otón Sobrino, Enrique: “La lírica latina con especial mención de la poesía elegíaca”. En *Revista de Estudios Clásicos*, tomo 22, nº 81-82, Madrid, 1978,

Otto, Rudolf: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, 1998.

Otto, Walter: *Las musas y el origen divino del canto y el habla*, Madrid, Siruela, 2005.

- *Los dioses de Grecia*, Madrid, Siruela, 2003.
- *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*, Madrid, Sexto Piso, 2007.
- Page, Denys Lionel: *Supplementum Lyricis Graecis*, Oxford, Clarendon Press, 1974.
- Parker, Alexander: "Dimensiones del Renacimiento español". En *La época del Renacimiento: el amanecer de la edad moderna*, ed. de Denys Hay, Barcelona, Labor, 1972.
- Pascual, Francisco de: "Perfil biográfico". En *Obras completas de San Bernardo*, vol. I, Madrid, BAC, 1983.
- Paz, Octavio: *El arco y la lira*, México, FCE, 2008.
- Pérez, Joseph: *Humanismo en el Renacimiento español*, Madrid, Gadir, 2013.
- Periago Llorente, Miguel: *Vida de Pitágoras de Porfirio. Argonáuticas órficas. Himnos órficos*, Madrid, Gredos, 1987.
- Philosophica. Enciclopedia filosófica on line*, ed. de L. Fernández y Juan Francisco Mercado
<http://www.philosophica.info/archivo/2011/voces/porfirio/Porfirio.html>.
 Consultado el 15 de abril de 2013.
- Pico della Mirandola, Giovanni: *Discurso sobre la dignidad del hombre*, trad. de Pedro J. Quetglas, Barcelona, PPU, 2002.
- Piñas Saura, María del Carmen: "Notas sobre el amor. Una lectura de los diálogos platónicos *Banquete* y *Fedro*". En *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, vol. 2, Universidad de Murcia, 2007.
- Plácido Suárez, Domingo: "La religión homérica". En *Historia* 16, nº 206, Madrid, Historia viva, 1993.
- Plotino: *Enéadas*, II, traducción, introducción y notas de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1992.
- *Enéadas* IV, traducción, introducción y notas de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1999.
- *Enéadas* VI, traducción, introducción y notas de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1998.
- Pocock, John: *Odissean Essays. Reality and allegory in the Odissey*, Oxford, Blacwell, 1965.
- Pope, Marvin: *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary*, New York, The Anchor Bible 7C, Doubleday, 1977.

Pöschl, V.: "Mitología". En *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. II, 1997,

Potestá, Gian Luca: *El tiempo del Apocalipsis. Vida de Joaquín de Fiore*, Madrid, Trotta, 2010.

Proclus: *Théologie platonicienne*, livre I, 1.5, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

Quandt, Guillemus: *Orphei Hymni*, Berlín, Weidmannos, 1973.

Ramlot, Marie-Léon: "El *Cantar del los Cantares*. 'Una llama de Yahvé'". En *Selecciones de Teología*, 17, Barcelona, Facultad de Teología san Francisco de Borja, 1966.

Ramos Jurado, Enrique: "El modo de composición del *Antro de las ninfas de la Odisea*". En *Philología hispalensis*, nº 4, 2, Universidad de Sevilla, 1989.

Ravasi, Gianfranco: *Il Cantico dei Cantici*, Bologna, EDB, 2007.

Recio García, Tomás: "El único Virgilio. Evolución del poeta y conexión de las *Geórgicas* con las *Bucólicas* y con la *Eneida*". En *Revista de Estudios Clásicos*, tomo 34, nº 101, Madrid, 1992.

Rico, Francisco: *El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza, 2002.

— *Petrarca y las letras cristianas*, Universidad de León, 2002.

— *Petrarca*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

Riquer, Martín de: *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 2011.

Rodado Ruiz, Ana: *Tristura conmigo va. Fundamentos del amor cortés*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2000.

Rodríguez Adrados, Francisco: "Las fuentes de Hesíodo y la composición de sus poemas". En *Emerita*, vol. 54, nº 1, 1986.

— *Lírica griega arcaica*, Madrid, Gredos, 1986.

Rohde, Erwin: *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Málaga, Ágora, 1995.

Ronnie, Ronnie: "Female figures in Horace's Odes". En *A Companion to Horace*, ed. de Davis Gregson, Oxford, Wiley- Blackwell, 2010.

Rougemont, Denis de: *El amor y Occidente*, trad. de Antoni Vicens, Barcelona, Kairós, 2010.

- Ruiz de Elvira, Antonio: *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975.
- Sadgrove, Michael: "The Song of Songs as Wisdom Literature". En *Studia Biblica*, Sheffield, JSOT Press, 1978.
- Sánchez de la Torre, Ángel: *Homero (siglo VIII a.C.)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2012.
- Sanchis Alventosa, Joaquín: "La escuela mística alemana y sus relaciones con los místicos de nuestro siglo de oro: Eckhart y Juan Tauler". En *Verdad y Vida*, nº 5-8, Madrid, PP. Franciscanos, 1944.
- Schliemann, Heinrich: *Ítaca, el Peloponeso, Troya. Investigaciones arqueológicas*, trad. de Hugo Francisco Bauzá, Madrid, Akal, 2012.
- Schneider, Otto: *Callimaquea*, vol. II, Leipzig, In aedibus B.G. Teubneri, 1873.
- Scholem, Gershom: *Los orígenes de la cábala*, vol I, Barcelona, Paidós, 2001.
- Schroer, Silvia: *Die Körpersymbolik der Bibel*, Darmstadt, Primus, 1998.
- Schweid, Eliezer: *Judaism and mysticism according to Gershom Scholem. A critical analysis and programmatic discussion*, Atlanta, Scholar Press, 1985.
- Scrimieri, Rosario: *Despertar del alma. Estudio junguiano de la Vita Nova*, Madrid, Universidad Complutense, 2006.
- Seco, Lucas Mateo: *Martin Lutero. Sobre la libertad esclava*, Madrid, Magisterio Español, 1978.
- Semeraro, Michael: *Cantico dei Cantici. L'amore non s'improvvisa*, Bologna, EDB, 2006.
- Seres, Guillermo: *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Shökel, Luis Alonso: "Alonso de Cabrera y el Cantar de los Cantares". En *Mis fuentes están en ti. Estudios bíblicos de literatura española*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1998.
- Sochlem, Gershom: *Grandes tendencias de la mística judía*, Madrid, Siruela, 2000.
- Soto Posada, Gonzalo: "Dionisio Areopagita y la mística". En *Cuestiones teológicas*, vol. 39, nº 92, Medellín, UPB, 2012.
- Strack, Hermann y Gunter Stemberger: *Introducción a la literatura talmúdica y midrásica*, trad. de Miguel Pérez Fernández, Estella (Navarra), Verbo Divino, 1996.

- Surdich, Luigi: *Boccaccio*, Roma, Laterza, 2001.
- Torre, Juan María de la: “El carisma cisterciense y bernardiano”. En *Obras completas de san Bernardo*, vol. I, Madrid, BAC, 1983.
- Toscano, María y Germán Ancochea: *Místicos neoplatónicos-neoplatónicos místicos. De Plotino a Ruysbroeck*, Madrid, Etnos, 1998.
- Tribe, Phyllis: *God and the rhetoric of sexuality*, Philadelphia, Fortress Press, 1978.
- Trigueros Cano, José: *Conceptos fundamentales de la poética teórica de Dante Alighieri*, Universidad de Murcia, 1992.
- Valle, Carlos del: “El Comentario de Abraham Ibn Ezra al *Cantar de los Cantares*, sus análisis filológicos”. En *Fortvnatae*, nº 22, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna, 2011.
- Varela-Portas de Orduña, Juan: “El símil de Trivia y las eternas ninfas (Paradiso XXIII, 25-33)”. En *Tenzone, Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, nº 1, 2000.
- Velasco, Juan Martín: *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Madrid, Trotta, 1999.
- *Mística y humanismo*, Madrid, PPC, 2008.
- Vernant, Jean-Pierre: *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1991.
- Via Spiritus de Bernabé de Palma / Subida del monte Sión de Bernardino de Laredo*, ed. de Teodoro Martín, Madrid, BAC, 1998.
- Víctor Morla: *Poemas de amor y de deseo. Cantar de los Cantares*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 2004,
- Vidal-Naquet, Pierre: *El mundo de Homero*, México, FCE, 2001.
- Voz: *Μαγεία*, ed. de Ada Adler, Stutgardiae, Teubneri, In Aedibus B.G., 1967.
- Wardropper, Bruce: *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- Wendel, Carl: *Scholia in Apollonium Rhodium vetera*, Weidmannos, Berolini, 1958.
- West, Martin Litchfield: *The Hesiodic Catalogue or Women*, Oxford, 1985.
- Wikenhauser, Alfred: *El Apocalipsis de san Juan*, Barcelona, Herder, 1969.

Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von: *Der Glaube der Hellenen*, vol. 1, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

Wilkins, Ernest: *Vita del Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Zaccaria, Vottorio: *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitógrafo*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001.

Zecchin de Fasano, Graciela: *Odisea. Discurso y narrativa*, Buenos Aires, Universidad de la Plata, 2004.

ÍNDICE DE NOMBRES

Abel, 136
Abraham, 136
Abulafía, Abraham, 232, 236
Acteón, 108
Acuña, Hernando de, 158
Adán, 136
Áfrico, 146, 147, 148
Afrodita, 47, 53, 90, 163, 164
Aglaófamo, 78
Aguilera, Hernando de, 123, 178
Agustín, san, 15, 222
Albanio, 163, 164
Alcántara, Pedro de, 284
Alceo, 11, 88, 89
Alexis, 100, 101
Alfesíbeo, 131
Alfieri, 159
Alonso, Dámaso, 333, 336
Amaranta, 156, 157, 158
Ameto, 144, 145
Anacreonte, 11, 88, 90
Ananías, 209
Apolo, 33, 40, 88, 101, 130, 202, 243, 312
Aquelao, 85
Aretusa, 101, 146, 145
Arias Montano, Benito, 271, 291, 292, 294, 296- 299, 349
Aristeo, 102, 103, 142, 165
Aristóteles, 20, 25, 136, 137, 150
Arnaut, Daniel, 125
Artemisa, 88, 104
Atena, 76, 91, 105, 123, 122, 344
Atenea, 60, 61-66, 91, 122, 132, 163, 164
Atlanta, 149
Augusta, Cesarina, 170
Ávila, Francisco, 338

Baco 72, 73, 106
Baruzi, Jean, 317
Beatriz, 132, 134, 160

Beda el Venerable, 123
Belisa, 171
Benton, Sylvia, 57, 58
Bernabé, Alberto, 11, 69n
Beuchot, Mauricio, 19, 24n
Boccaccio, 13, 137, 138, 143, 144, 146, 147, 149, 324, 338, 348

Bolonia, Juan de, 129, 130
Boreas, 57, 65
Boscán, Juan, 158, 310
Botticelli, 153
Buenaventura, 20, 276

Calímaco de Cirene, 41
Calipso, 42
Carino, 156
Carlos V, 159
Castalias, 130
Castiglione, Baldasare, 13, 153, 163, 168
Catulo, 11, 97
Cavalcanti, 12
Cesarina, Augusta, 170
Cicerón, 138, 139
Cinthya, 172
Cirene, 41, 101-103, 109, 142
Cisneros Jiménez, Francisco de, 158
Claraval, Bernardo de, 15, 212, 218, 223, 224, 228, 249, 349
Comatas, 95
Conches, Guillermo de, 123
Conde, Aurora, 338
Córdoba, Sebastián de, 310, 349
Coridón. 100, 101
Cossio, José María de, 333, 335, 336
Cristóbal, Vicente, 338
Crócilo, 95
Cronio, 77, 118, 121
Crono, 36, 46, 72
Cupido, 152

Custodio Vega, Ángel, 334,335

Dafne, 54, 108, 146, 149, 312

Dante, 12, 13, 123,128-132, 134-138,
140, 142-144, 160, 307, 308, 312,
314, 324, 338, 348

David, 136, 193

Daza, Gaspar, 283

Delfos, 40, 52, 130

Diana, 104, 108, 109,132-136,146,
155, 156, 159, 168, 169, 295, 296,
299, 313, 345, 349

Díez Platas, Fátima, 44

Dionisio, 70, 73, 85, 90, 91

Don Felis, 170

Dórida, 172

Doro, 40

Dryades, 164

Eckhart, Maestro, 16, 20, 243, 284,
249, 251, 253-257, 259, 261, 266,
275, 276, 284, 349

Eco, 83

Elvira, Gregorio de, 12,15, 213, 221-
223, 228, 349

Eneas, 103, 104, 137

Éolo, 103

Eriúgena, Escoto de, 218

Eros, 84, 89, 90, 116, 124, 145, 151,
152, 180, 215, 216, 240

Eúnica, 95

Eunoe, 132

Euríclea, 42

Eurídice, 312

Ezra, Abraham ibn, 15, 207, 208, 210,
211, 228, 292, 293, 349

Federico II, 126

Fedro, 85, 86

Felicia, 171, 172

Felipe II, 305

Felismena, 169-172, 179

Fernández Vallina, Javier, 338

Fiale, 109

Ficino, Marsilio, 13, 131, 149, 150,
152, 156, 157, 163, 332

Fiésolo, 146

Filanor, 91

Filón de Alejandría, 229

Florencia, 146

Forcis, 42, 56, 57, 59-62, 65, 103

Foroneo, 48

Fray Luis de León, 14, 17, 153, 159,
173, 175-178, 187, 208, 271, 292,
296 - 299, 309, 316, 317, 323, 324,
332, 335, 338, 349

Galatea, 149

Galicio, 156

Gallo, Juan de, 178

Gamaliel Rabán, Simeón ben, 206

Gantz, 42

García Galiano, Ángel, 8, 333, 337-
339

García Lorca, Francisco, 335, 336

García Setién, Emeterio, 334, 335

Garcilaso de la Vega, 13, 61, 158,
159, 309, 329, 332, 336, 338,351

Gea, 36, 38, 46, 48

Germán de San Matías, 305

Gracián, fray Jerónimo, 304, 261, 262

Groote, Gerardo, 261, 262

Guevara, Antonio de, 284

Guevara, Juan de, 178

Guinizelli, Guido, 12,127

Hades, 76, 136

Hebreo, León, 13, 153, 168

Hélade, 59

Helena, 42

Hermon, 177
 Herp, Enrique, 251
 Herrera y Reissig, Julio, 159
 Hesíodo, 10, 27, 32-37, 39, 41, 43-46, 49-51, 53, 72, 91, 118, 153
 Hienrich, Graetz. 233
 Hilas, 95, 96
 Homero, 10, 27, 32, 33, 35-37, 39-42, 50, 51, 53, 55-60, 64-66, 77, 82, 91, 93, 94, 102, 103, 109, 117, 120, 128, 137, 138, 165, 166, 180, 192n, 324
 Horacio, 11, 100, 105-107, 137
 Huerga, Cipriano de la, 292-294, 299

 Íbico, 11, 88, 90
 Itzjak Nahor, Rabí, 233

 Jacob, 136
 Jámblico, 150
 Jehuda, Rabí, 233
 Jerusalén, 2, 3, 5, 7, 9, 10, 14-17, 19, 180, 182, 186, 188-206, 208-213, 215-230, 238-240, 247, 249, 250, 253, 255, 258, 259, 261, 263-265, 268, 284-289, 291, 293-299, 315, 316, 318, 322-328, 330, 332, 333, 335, 336, 340, 341, 343-345, 347-349, 350, 351
 Jesús, 194, 19
 Juan de la Cruz, san, 5-7, 9, 10, 14, 17, 19, 21, 23, 24, 26, 37, 40, 42, 75, 84, 86, 107, 113-115, 121, 122, 129, 137, 149, 153, 159, 173, 177-181, 208, 212, 213n, 243, 249, 256, 265, 273, 276, 278, 280n, 286n, 288, 296, 299-310, 313-318, 320-322, 324-345, 347, 348, 350-352
 Juno, 103

 Kempis, Tomás, de, 262-264, 267, 275, 276
 Kingsley, Peter, 52, 76

 Laredo, Bernardino de, 17, 265, 280, 282-284, 287, 288, 291, 349
 Leteo, 132
 Livio, Tito, 139
 Lucano, 137
 Lucas, 195

 Machiavelo, 159
 Macrobio, 123
 Magdalena del Espíritu Santo, 329
 Maldonado, 305
 Malíde, 95
 Marcabré, 125
 María, 176, 260, 312
 Marpesa, 42
 Márquez, Antonio. 276
 Marte, 101, 163, 164
 Medici, Lorenzo de, 150, 163
 Melibeo, 130
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 275
 Mensola, 146
 Mirándola, Pico della, 151
 Moisés, 118, 136, 148, 203, 293
 Montemayor, Jorge de, 13, 153, 159, 168, 169, 178
 Moshé ben Najmar, Rabí, 233
 Moshé de León, Rabí, 233
 Museo, 40

 Nabucodonosor, 209
 Nausicaa, 104
 Nebrija, Antonio de, 158
 Néfele, 109
 Neptuno, 103
 Nereo, 48
 Neumark, David, 233

Nieto, José Constantino, 333, 336, 337
Nilsson, Martín, 11, 33
Niquia, 95
Nisa, Gregorio de, 15, 212, 218, 228, 245
Nise, 165
Noé,
Noto, 65
Numenio, 76-78, 118, 119, 121

Océano, 73, 102, 103, 259
Oréades, 164
Orfeo, 86
Ortíz-Oses, 20
Osuna, Francisco, 265, 281, 349
Ovidio, 11, 13, 50, 83n, 107-109, 137, 146, 166, 295, 299, 334

Page, Denys, 90
Palma, Bernabé de, 284
Pan, 87
Paris, 163
Parnaso, 130
Peneo, 101, 142, 145
Petrarca, 13, 137-143, 149, 154, 158-160, 291, 315, 324, 338, 348
Píndaro, 11, 88, 91
Pirra, 48
Pitágoras, 75, 78, 118
Platón, 11, 20, 69, 78, 79, 84, 86, 100, 101, 118, 137, 150, 251
Plotino, 11, 111-118, 131, 150, 229, 245, 246, 251, 332
Poitiers, Guillermo de, 125
Polydora, 172
Ponto, 48
Pope, Marvin, 207

Porfirio, 11, 12, 59, 60, 78, 112, 116, 117, 119-123, 131, 150, 153, 166, 181, 246, 343, 345, 349
Proclo, 78
Psecade, 109
Pseudo-Dionisio, 16, 218, 244, 246, 251, 349

Rashi, 15, 207-210, 228, 292, 349
Ruusbrocc, 16, 251, 259-262, 266, 275, 276, 284, 349

Safo, 88, 89
Saint Thierry, Guillermo, 218
Sakkas, 111
Salomón, 17, 193
Salomón, Isaac ben, 207
Sánchez, Francisco, 178
Sannazaro, Jacopo 13, 92, 98, 99, 101, 145, 153, 154-156, 158, 159, 163, 168, 178, 315, 324, 345, 348
Santa María, fray Juan, 329
Schliemann, Heinrich, 57
Scholem, Gershom, 15, 231, 232, 234
Selvaqia, 170
Séneca, 137
Silvestre, Bernardo, 23
Simíquidas, 94
Sincero, 174
Sireno, 170
Siringe, 149
Sócrates, 85-87, 137
Sylvano, 99, 170

Tauler, Juan, 16, 240, 251, 256-258, 266, 275, 284
Taulero, 276
Teócrito, 11, 88, 90-94, 96-100, 129, 175, 295, 324, 348

Teresa de Jesús, santa, 17, 249, 265,
281, 283, 289, 303, 305, 317

Titiro, 129

Tomás de Aquino, santo, 20

Torcuato, 106

Tostado, Jerónimo, 304-306

Trismegisto, Hermes, 150

Trivia, 133

Ulises, 55, 56, 58, 60-66, 103, 122,
132, 151, 307

Urania, Venus, 144, 145

Urano, 38, 46, 72, 153, 180

Varela-Portas, 134, 135

Velasco, 231, 235

Ventadour, Bernardo, 125

Venus Pandemos, 144

Venus, 101, 104, 106, 144, 145, 148,
152, 156, 162-164, 312

Virgilio, 11-13, 33, 97-101, 103-105,
109, 128, 129, 132, 138-140, 146,
154, 159, 160, 165, 166, 173, 175,
192, 295, 309, 315, 324, 334

Vulgata, 180

Yahvé, 193, 210

Zeus, 34, 38, 45-48, 60, 71, 72, 81,
89

Zoroastro, 118

PREFACE

The poetic work of Saint John of the Cross is a fountain of revelations whenever we gaze the mystery that involve his verses. The mystic language poured in his chants lights the sensibility of those who embrace the enigma with the desire of finding in it any spark of the *flame of love* they were created. Any effort to access to the secret domains of the poetic saintjohnist world is hardly a humble reaction of the human feeling before the perplexity caused by the *subtle touch* of his inflamed words. This doctoral thesis, indeed, is a shy indication of the depth of the *creator act* of de Carmelite poet across his verse *!Oh, nymphs of Judea!*, a surprising finding of the *Spiritual Cantic* which, under its appearance, conceal a focal point that lit up the distant bottom of the centuries.

The intuition to encourage the desire of researching in the *high caves* of the poetry of Saint John of the Cross has its origin in the *line 31* of the first writing of the *Spiritual Cantic*. There the poet takes again the biblical shape the *daughters of Jerusalem* from *The Song of the Songs* and reconvert it in *something more* a literal quotation to exclaim *!Oh, nymphs of Judea!* In this unbearable and transformer principle to the rhetoric of its time is possible observe the traditions Greek-Latin and Jude-Christian traditions fuse together in a moving embrace revealing the intuitive and sharp capacity of the Carmelite poet to fuse in only a verse the pillars of the cultural heritage of Occident¹. In the astonishment caused by the contemplation of this embrace is the fountain that inspires this doctoral thesis.

Three are the meaning reasons take us to choose the verse *!Oh, nymphs of Judea!* a capital theme of this investigation. First of all, the reverence that inspires the Saint John's poetry in its linguistic expression caused by a intern rhythm of experiences, symbols and images that set up the

¹Obviously is advert that the concept *nymphs* proceed from the GreekLatin tradition, and *Judea* comes from the biblical tradition.

magnificence of a aesthetic of mystery revealed on the coexistence of opposites, the harmony between divine and human, the ineffable and renowned, the nothing and the whole. The *conceptual framework* of the lines of Saint John of the Cross explain this *fusion of opposite worlds* that determine the greatness of his poetic geniality in which center crackle a fire that purifies the looking and the feeling of whom returns over these verses four centuries ago. *!Oh nymphs of Judea!* is a flame that lights up the fold of this disparity of worlds, and allows to sense some keywords to discover the unifying embrace hidden behind the figure of the paradox.

In second place, the choice *!Oh, nymphs of Judea!* as a matter of study obeys to the interest that cause the verse among those who deal with the work of the Carmelite poet under the guide of the group of investigation of Theory and Rhetoric of the Fiction, in the Faculty of the Universidad Complutense of Madrid. As we move forward the reflection around de poetry of Saint John, *!Oh nymphs of Judea!* marks an unknown way to the joining of cultural reports that strengthen the Western World. Obviously it was necessary to be able to establish the scope of this intuition through the course suggested in the verse.

In the third place, the preference for *!Oh, nymphs of Judea!* answers the degree of originality gave to the investigation by de study of the verse. There is no doubt that the poetic world of St. John counts with a huge bibliography in the theoretic-literary field that should give up to any scholar to investigate in such a dominion. Nevertheless, in the verse *!Oh nymphs of Judea!* there is not a detailed study that contributes to unveil its symbolic meaning beyond the limits of its paradox. The references to the verse show only its character of *rara avis* in the religious-mystic atmosphere of the *Spiritual Canticle*. However nobody has explored the deepness of such a poetic exclamation. This is the reason why from the *Mydrash* and the *Misnah* to de medieval interpretations of Rashi and Ezra, and from the Christian allegories of Origenes of Alexandria to the sermons of Saint Bernard of Clairvaux, in which the *daughters of Jerusalem*, already converted in spirits, ascend the way of perfection till the union with God.

If the nymphs moved forward across the paths of the petrarchism to the shores of the Tajo river where Garcilaso transformed them in castilian

weavers, and Sebastián de Córdoba in Christian virtues, in the same way the *daughters of Jerusalem* arrived to the mixed landscape of the humanism of the Spanish Renaissance where the *ingenium* of Benito Arias Montano and Friar Luis de León recreate his image with the bucolic feature of the hunter nymphs companions of Diana.

In third place, *the nymphs and the daughters of Jerusalem* spread and sheltered themselves with the ideologies and mystical experiences typical in their cultural environment. On the one hand, nymphs emerged from de orphism as goddess of fecundity, in the pythagorism as likeness of the soul, and in platonic dialogues as icons of love and beauty. On the other hand, the *daughters of Jerusalem*, cover themselves with theological nuances to show, after Saint Gregorio de Elvira, the new crowds which follow Christ and the Church, after the thinking of Saint Agustín.

Since Porfirio the Homeric nymphs achieved a high symbolic connotation that represents the souls who embody in the world and afterwards return to the absolute unity by means of an upward process of purification. Since Pseudo-Dionisio Aeropagita the *daughters of Jerusalem* were also admitted in the world of the Christian mystics as symbols of the souls who live far from the essential unity and wish return to it. The florentin neoplatonism appealed the human-divine nature of the nymphs to symbolize the rising process of love to the pure beauty as the most expression of the spirit.

The cabalistic world appealed also to the *daughters of Jerusalem* to symbolize the descent of the souls possessed by the *Shejiná* (the divine grace) that then aspire to ascent to be part of the celestial Jerusalem. This upward idea of the soul represented by the *daughters of Jerusalem* in the judeochristian mystic has its continuity in the Flemish-renaissance mystics, since Master Eckart till Ruusbroec; and, in similar way, passed to the Spanish mystics with Francisco de Osuna and Bernardino de Laredo in whose works the *daughters of Jerusalem* represent the souls who, after a purification process, are uninhabited by the divinity.

Soon after, *nymphs and daughters of Jerusalem* find each others in the shade of a Toledan painful prison where a prisoner poet was able to gaze both

images and could recognize in them the unifying fibers in spite of the differences which moves away. Before the surprise of that finding the Carmelite poet could only pronounce a *stammering*: *!Oh nymphs of Judea!*

In this way, the diachronic vision of the words of the verse of Saint John allows to conclude that the *nymphs* and the *daughters of Jerusalem* are a poetic-ideological and mystic-theological amalgam that arrived till the imagery of Saint John of the Cross, and was of good use for him to express symbolically that *unspeakable experience* in which he could gaze that the both cultural traditions in which he was formed melt in an unthinkable embrace.

!Oh nymphs of Judea! represents also the arriving point of this research. The conclusions on this matter gathered the embrace of both traditions which shape the western world in the shortness of the saintjohnist verse. Is advisable to clarify that it is not the first time in which both traditions are unified – in fact, it is demonstrated that the diachronic vision has precedents – but to show the quintessential union of both cultures in the verse of Saint John of the Cross.

In first place has been reconstructed the context which gave origin to the verse. The toledan prison was the experience that plunge to the Carmelite poet in a state of complete loneliness and silence which force him to turn to his poetic and biblical memory and to his prayer in order to survive. From this hard circumstance it he was able to state that de *creative act* of the poet in his captivity could nourish from two aspects which, at the same time, represent the two cultural traditions in which he had been made of.

To turn to his memory the poet had access to a landscape of bucolic and biblical reminiscence – the memory of the *Eclogues* of Garcilaso and the poems of the *Song of Songs* – that allow him to achieve an exercise of mental *contraction* since he lacks of writing case. Research into this subject allow conclude that to a large extent of his lyric expression, particularly on the *Spiritual Canticle*, could be created in this way. The second side of the poet's *creative act* is related with his religious experience of the prayer. It has been stated in the third chapter of this research that Saint John of the Cross knew and practiced the method of the *lectio divina*, or reading prayer of the Bible.

From this confirmation has been possible infer that, during his stay in prison, the poet should change progressively his prayer into a personal *lectio divina* from the biblical texts he had memorized, including the *Song of the Songs*. Through the different degrees of the *lectio divina* (*lectio, meditatio, oratio* and *contemplatio*) the poet comes up to fuse his *poetic imagination* and his *biblical memory* in such a way that *!Oh nymphs of Judea!* would be the result of such a melting as a deep *mystic contemplation*, similar in a great state to the *poetic contemplation*.

In second place, the research has taken up the analysis of the verse *!Oh, nymphs of Judea!* a saintjohnist symbol which always was considered as a paradox. The contemplative analysis of the verse permitted discover that behind the frame of contradictory terms there is an embrace capable of unify the opponents and bringing back the way which connects to the origin of all that has been created. The fact that the nymphs goes back to the Homeric time, and the *daughters of Jerusalem* to the bottom of the biblical centuries is only a suggestion so that the human nature, by means of intuition, also can comes back to its essential origin and admit unified with the embrace of love. *! Oh, nymphs of Judea!* is the symbol which sums up the passage from the human soul through the life, the love, the things, the dreams and the revelations in the intricate landscape of the Western History. *!Oh, nymphs of Judea!* is the saintjohnist symbol that represents the *new cosmos* of the soul who has overcome the totality of the work. On this double perspective are founded the conclusions of this research.

As soon as the diachronic vision of the terms which shape the saintjohnist verse is possible conclude that the *nymphs* and the *daughters of Jerusalem*, in spite of their different cultural origin, have similar characteristics with regard to their nature, the poetical *ingenium* which generate them, and the symbolical charge that acquire with the passing of time.

The *nymphs* and the *daughters of Jerusalem* share, in first place, an anthropomorphic and feminine aspect recognized for his outstanding beauty which, in turn, has created a variety of meanings considered from virgins and bridegrooms to wives and lovers. In fact, the semantic and aesthetic records, on

both cases, are not free from difficulties to specify a clear definition of their identity. For this reason it is concluded that *nymphs* and *daughters of Jerusalem* suggest a sort of denotative aspects than a connotative ones from a semantic point of view. This connotation was enriched with the poetic and ideological contribution that each one of the images acquired in the atmosphere of its respective cultural traditions.

In second place, *nymphs* and *daughters of Jerusalem* enjoy two poetic and literary atmospheres that has the virtue to outline a way from its origins to the poetical imagery of St. John of the Cross. For one side, nymphs went into the western literature across the richness of the grecian epic poetry, and has his foundational text in the XIII chant of *Odyssey*. For other side, the *daughters of Jerusalem* burst into the biblical world across the inflamed poems of love of the *Song of the Songs*. Nymphs make up the new bucolic world of the *Idylls* of Teócrito and impregnate of sensuality the pastoral life which after inspired the Virgilian *Bucolics* and the *eglogic tradition* whose airs reach to Dante, Petrarca, Bocaccio and Sannazaro. On the other side, the spell of the *daughters of Jerusalem* was transformed in one of more outstanding literary reason of the *Song*, creating a countless exegesimal interpretations during the coming centuries. From the old allegories of the *Targum*, the beginning of this work lacks a *state of the question*. There is not a wide and enough bibliographical material on *!Oh nymphs of Judea!* which allows its drawing up. It is reserved for the last part of the thesis a list of a brief mentions of the verse in several authors with the purpose of offering a context of opinions close to the results of this investigation.

The purpose of this doctoral thesis concentrates its attention on the attempt of showing that in the verse *!Oh, nymphs of Judea!* Saint John of the Cross fuses the two traditions which set up a great part of the western cultural heritage. The thesis defends that the saintjohnist verse is an amalgam of poetry, religion, philosophy, theology and mystic experience that has remain silent under the folds of the paradox without that nobody has recognize its deep symbolic identity. From the paradox to the symbol is the movement that has caused the findings of this research. The methodological resources of the diachronic poetical and the analogical hermeneutics allow explore the scope of

the conception of the verse (*nymphs* and *Judea*) by means of a retrospective vision of their meanings. So is constructed the way that, without breaks in continuity, inform the origin and the semantic inheritance of each idea with the poetic imagery of Saint John of the Cross.

The structure of this research consist of three chapters. The first two obey to the diachrony of the constituent elements of the saintjohnist verse proved in each route that, since the *Homeric nymphs* and the biblical *daughters of Jerusalem* come together in the *poetical act* of the author of the *Spiritual Canticle*. The third chapter tries to prove how both traditions fuse across the symbolic character of the verse *!Oh nymphs of Judea!*

In such a way remains declared, in general terms, the purpose of the present research, whose development has been possible with the kindly and permanent accompaniment of Dr. Ángel García Galiano, head of Department in this hazardous crossing of the *outskirts* of the *nymphs of Judea*. His wise corrections and magisterial warnings has been the *lamps of fire* which lit the *obscure nights* of this crossing. In the same way remains the differences of the sensorial world, culture included, to fuss in the fundamental unity. This is the nuclear finding of the present research: elucidate in such a manner the contents of the verse *!Oh, nymphs of Judea!*, usually judged enigmatic and disturbing, thanks to the symbolic embrace of both essentials traditions of the Western culture. This is the secret which revealing part of his mystery, allows to reconcile the commonplace of the two hillsides of the *creative act* of Saint John of the Cross: poetics and mystics. One of the main satisfactions of this research comes from the contribution to complete that *mystic hillside* that Dámaso Alonso refused to explore in his magnificent work over the poetry of de Carmelite poet.

The results of this research, always partials, aspirate to set up a proposal more free and creative for the interpretation of the attractive enigmas of the work of St. John of the Cross. By the light of this work of doctoral thesis it would be possible realize new studies over others verses of the *Spiritual Canticle* similar to *!Oh, nymphs of Judea!* follow in this way an examination that suggest new possibilities of analysis of the poetic imagery of St. John of the Cross.

INTRODUCTION

...porque los dichos de amor es mejor dejarlos
en su anchura para que cada uno de ellos
se aproveche según su modo y caudal de espíritu...
ST. JOHN OF THE CROSS

The symbolic identity of the expression *!Oh, nymphs of Judea!* from the *Spiritual Canticle* of St. John of the Cross has a metonymic factor that allows to go from the fragment to the totality. The question for the whole, starting from the literal pole of the symbol, obliges to examine separately the terms of the verse (*nymphs* and *Judea*) to set in a context by means of a diachronic vision of his meaning. In this way, the analogical interpretation could get the necessary basis to propose a new approximate way to the saintjohnist imagery.

This research devotes a considerable space to draw the semantic route of the terms which come together on the St. John's verse. *Nymphs* and *daughters of Jerusalem* will be the leitmotiv of the crossing through the greeklatins and judechristians landscapes, respectively. It would be no advisable to lose of one's side the strokes of these two personages however much on certain occasions the context needs some explanation owing to the coherence of pieces of information of the diachronic route. In any case, the resources of the analogical hermeneutics will be always present to balance the obtained and so avoid the old problem of the greatest opening the greatest lack of precision. It is necessary bear in mind that the mystic-poetic imagery of St. John of the Cross is the analogical point to which lays all thematic around the meaning of the terms of the verse.

It is advisable clarify that the intention of this route does not claim to establish direct relations among works and authors as for *nymphs* and *daughters of Jerusalem*. Such a thing would be an indemonstrable way from the historical and critical point of view. For this reason is turned to a diachronic poetics to argue a possible leitmotiv which, without break in continuity allow to

investigate the survival of themes, reasons and forms related with the nymphs and daughters of Jerusalem since different traditions to the Castilian renaissance. Neither is advisable to search carefully in the poetry of St. John mystic and literary fountains, but to detect cultural relationships as analogies in order to research some poetic and ideological mutual understandings inside a system of *communicating vessels* which help to understand the complexity of the context that surrounded the Carmelite poet in his creative process, in which is of main importance the Greek-Latins and Judeo- Christians traditions.

The first chapter tries to draw a route of the term *nymphs* from the work of Homer until the *Spiritual Canticle* of St. John of the Cross. Such a purpose assume with prudence the troubles that brings up its study due the numerous aspects that make up its origin and evolution in the field of Greek- Latin and its influence on the later literatures.

In first place the theme is the religious-mythical aspect of the *nymphs* in the epic poetry of Homer and Hesiodo, specifically on the nature of these mythological beings and their cultural and symbolic projection. This point is a nuclear reference on the route across the figure of the nymphs in Greek-Latin and renaissance Italians and Spanish authors.

Is advisable to notice the study of the nymphs theme is only made from the symbolic constituent that sends to the saintjohnist verse. This is the reason to try to approach only to the literary texts in which the nymphs leadership is greater. In the Homeric epic has been picked out the *chant XIII* from *Odyssey* being the best passage to describe the place, presence and activity of the nymphs in the Grecian archaic epics. The symbolic richness of these verbs take us to consider them as the basic text of all research.

In second place is to secure a route for the figure of the nymphs in the presocratic philosophy and religion and in the Platonism. The works made by Alberto Bernabé and Peter Kingsley, among others, helps to deepen in the pythagoric and orphic world, where the presence of the nymphs serve as symbolic bridge between the philosophical and the religious, above all on that

subjects inside a similar conceptual universe². Particular emphasis deserves in this section the platonic thought in the field of the transcendental philosophy, whose theory of the reality deepens in the world of the idea further away of its sensitive representation. This approach was gathered later by Plotinus to basic the neoplatonic philosophy.

In the field of the GreekLatin lyrics the run through the subject of the nymphs bears in mind the melic lyric with passages of some poets pertaining to the alexandrine canon such as Íbico and Pindar, or Alceus and Anacreon, representative of the monodic lyrical. In the late Grecian the name of Teocritus (III, B.C.) like the father of the bucolic and pastoral kind, is a relationship with the Latin lyrical which has in Virgil the highest expression of the *imitation* of the Grecian poetics. Catullus, Horace and Ovid complete the scene of the roman lyrical whose mythological subjects reappear with the Homeric nymphs related to the local divinities associated with the aquatic world.

The neoplatonism burst into the field of philosophy in the middle (III A.C.) with Plotinus and Porfirius as the pillars of a thought that, protected by Plato`s authority, announce a compendium of spirituals ideas close to the mysticism. The importance of neoplatonics ideas for this research lies in the plotinian theory of *emanation*³ that admits like a true fountain of the reality *the absolute, infinite and good-natured unity* from which emanate the intellect (*Noûs*) or place of the ideas which, in turn, cause the image called *world-soul* or place of *forces* whose many flows come from the *human soul* and the material world as well. Porfirius, in his *De Antro Nympharum*, took into account this theory and turns to the Homeric nymphs of the XIII chant of *Oddisey* to draw up an allegoric-symbolic interpretation over the arrival of the souls to this world.

Between XII and XIII centuries flourish the poetry of troubadours into de Occitan courts, and it is extended up to the north of Italy. Such a literary display would be the precedent of the *Dolce stil nuovo* consolidated by Guinizelli,

²Alberto Bernabé, *Textos órficos y filosofía presocrática*. Materiales para una comparación. Madrid. Trotta, 2004., p.14

³ Martin Nilsson, *Historia de la religiosidad griega*. Madrid, Gredos, 1970, p.149

Cavalcanti, and Dante Alighieri. The symbolic charge of the nymphs has acquired in the GreekLatin lyrics and neoplatonic philosophy concomitances with the *stilnovist* poetics, about the idealization of the woman, the love and beauty. By means of the analogic interpretation of the Dante's *Vita Nuova* and the *Commedia* is possible recognize some passages in which is latent the symbolic aspect of the nymphs.

The subject of the nymphs in the Italian poetry later than Dante has its continuity in Francesco Petrarch, father of humanism and a model of the European culture of the Renaissance. Petrarch was convinced that de classic GreekLatin antiquity has the whole knowledge and, therefore, it was necessary recover its value by means of the study of the works and the authors of that time. Consequently he included in his work latin models, like *Buccolicum Carmen*, where the eglogical tradition initiated by Virgil finds continuity, even en those mythological themes were nymphs are figures of well-known reference.

With this classicist motivation, enriched with the principles of the *courtly love*, the *stilnovism* and the Dante's *imagination*, placed into the lyrics a renewed aesthetics, whose composition forms, topics and imageries used in works like the *Canzoniere* gave rise to the *Petrarchism*, poetic trend that had an unprecedented impact on the works of the Europe of the Renaissance.

Having Dante and Petrarch as masters, Giovanni Boccaccio strengthens the humanist ideals of the Renaissance from the literary perspective. The subjects and forms of Petrarch characterize his poetic art specially in works of mythological content, particularly in the *Ninfale fielosano*, where his inspiration has as reference the image of the nymphs that rise itself to the bucolic poetry of Virgil and Ovid.

In the *inventio* Petrarchan, the Greeklatin mythology is devised like "a series of poetical allegories of moral character, like manifestations of passions and feelings of the human personality in its process of emancipation, and like an allegorical expression of religious, scientist and philosophics truths as well"⁴. In such an attitude, the myth of the nymphs appears in the renaissance

⁴ Eleazar Meletinski, *El mito. Literatura y folclore*, Akal,2001,p.11

world view as a support of a poetry that chants the love, and defends the feminine as an attitude before life. Therefore it is possible that the petrarchist poets, like Jacopo Sannazaro, appealed to the figure of the nymphs to exalt the attributes of the feminine spirit of that time and symbolize the ideals of *ascendant beauty and love* coincident with the loving doctrine of the Florentine neoplatonism diffused by Marsilio Ficino, León Hebreo and Baldasare Castiglione.

While the Italian Renaissance came in a gradual decadence at the beginning of XVI century, Spain started a eloquent period on literature and arts, with a poetry based on the thematic and formals innovations come from the petrarchism and the Florentin neoplatonism theories. The contact that Garcilaso de la Vega held with the poetic works of Jacopo Sannazaro during his stay in Naples, is the origin of this new Castilian *innovatio* known in their first displays as *Italian poetry*. The symbolic leadership of the nymphes in the Sannazaro's *Arcadia* is the immediate reference for the mythological subjects of the Garcilaso *Eclogues* and *Diana* of Jorge de Montemayor.

The last stage of this route to the saintjohnist nymphes bears in mind the figure of Fray Luis de León, whose work shows the thematic, formal and symbolic heritage of the GreekLatin poetry, the petrarchism and florentine neoplatonism. "Metaphysics and poetry, theology and mystic get married in a happy harmony in the, at the same time, multiform and univocal work of Friar Luis de León"⁵ (4). This coexistence of the theological, philosophical and literary traditions in the aesthetics of the master of Salamanca is a fertilized field to the use of the analogical hermeneutics, and it is possible conclude that, in several works of his own, is fused the imagery of the biblical poetry with the GeekLatin bucolic one.

The second chapter is devoted to the figure of the *daughters of Jerusalem* who appears for the first time in the *Song of the Songs*, and reaches the threshold of the St. John of the Cross *Spiritual Canticle* transmuted in the

⁵ Fray Luis de León, *Castilian complete works*,I, prologue and notes of Félix García, Madrid, BAC, 1967,p.12

strange *nymphes of Judea*. In first place is made an approach to the view of linguistic, biblical and conceptual facts which shape the text of the *Chant*. In second place it is deal with the thematic of the book which highlight the experience of the biblical ideal of the personified love in the couple of lovers, whose idyll shows the alliance between God and his people. The poem tells the nuptial embrace of these two loves (human and divine) into a heavenly environment, that made the *Song* a literary piece with themes and forms of bucolic root. In this context appears the figure of the *daughters of Jerusalem* as a group of maids accompanying the couple of lovers.

In third place is made a literary approach to the figure of the *daughters of Jerusalem* to try to define its complex identity. Among the features more significant from a literary point of view it is possible to note that this group of women are a poetical creation devoted to highlights the exclusiveness of the love that tries to stay keeping out of any distraction that may affect to his intimacy. In this point an detailed analysis is made of the passages of the *Chant* where the *daughters of Jerusalem* appear in the poem as emphasized figures. In the same way is mentioned their presence in the New Testament, especially were their figures appear latent.

In the field of the Judeochristian hermeneutics the figure of the *daughters of Jerusalem* has been understood as much literal as allegorically. In the first place a route is made through the allegorical versions of the *daughters of Jerusalem* from the Judaism, and inserted into the *Targum to the Song of the Songs* and in the *Midras Song of the Songs Rabba* pertaining to the *Misna*. In the field of the Jewish exegesis of the Middle Age (XI-XIII a.C.) the *daughters of Jerusalem* achieved deeper symbolic connotations, cloaked with the mystic atmosphere related to the cabalistic field which flourish along the twelfth century. Among the Jewish commentators of that time stands out Rashi and Abraham Ibn Ezra, who inside their interpretation of the *Song* devoted a considerable space to the figure of the *daughters of Jerusalem* from a symbolic point of view.

The Christian hermeneutics represented by the Church Fathers takes up again the allegorical interpretation of the *daughters of Jerusalem* carried out by

the Jewish exegetists and transform it into a motif specifically Christian to symbolize the soul in its process of purification to reach the union with God. In such a sense are oriented the interpretations made by Origenes of Alexandria , Saint Gregory of Nisa, Saint Gregory of Elvira and Saint Augustine of Hipona . On the Christian exegesis of the full Middle Age stands out the interpretation of the *daughters of Jerusalem* realized by Saint Bernard of Claraval , whose influence was very significant in the exegetic fields of the *Devotio Moderna* of the late XIV century.

In the same way as it was realized a run across the figure of the *daughters of Jerusalem* from the Judeochristian exegesis, it was draw a trail of interpretations from the mystic tradition. Under the guide of the works of Gershom Scholem, an approach has been made to the Jewish mystics face to the cabalistic world in order to contextualize the figure of the *daughters of Jerusalem* in several fragments of the *Zohar*. There the profile of these maidens is interpreted like the soul of the just who shape the kingdom of Israel.

The Christian field bears in mind the figure of the Pseudo-Dyonisius Aeropagita as a father of the western mystic. *Corpus Dionisiacum* refers to the mystics as a spiritual and theological experience of the indescribable truths of the Christianity which are the subject of a more close knowledge that drives to the union with the divine nature. In this sense the *daughters of Jerusalem* appear cloaked with a high symbolic content representing the rise of the soul till his union with God. In this ascendant process the *daughters of Jerusalem* represent positives and negatives aspects of the soul in his path to the perfection.

In the same way are oriented the interpretations of the *daughters of Jerusalem* realized by the Rhenish and Flemish mystics. In the sermons of Master Eckart is possible appreciate a double interpretation of the *daughters of Jerusalem*. On the one hand they represent the process of the purification of the soul and, on the other hand, the passionate movements which disturbs the rise of the soul to the supreme unity. For Johan Tauler, the *daughters of Jerusalem* are the vigilant accompaniment that the soul needs to rise to the divinity, and

for Johan Ruusbroeck are the virgins who goes with the bride (the soul) in her wedding party.

In the atmosphere of the spiritual movement of the *Devotio Moderna*, in which it is secured the education of the *devout man* in his line of *contemplative inner being*, appears the figure of Thomas of Kempis, to whom the *daughters of Jerusalem* are the mediators beings between the human and the divine, as well as a representation of the virtues of Christ.

The last section of this route is devoted to the survival of the *daughters of Jerusalem* into the Spanish renaissance. Previously a contextual approach has been made which allude to the urgency of the renewal of the social, religious and politics structures of that time by means of the incursion in the Spanish kingdoms of the ideas of the humanism of Renaissance. Between the problems of the illuminati and the severity of the Spanish Inquisition emerges the Franciscan mystics as one of the first crops of the individualist spirit of the Spanish Renaissance. Their utmost representatives were Francisco of Osuna and Bernardino of Laredo, whose works were converted in a reference for de Carmelite mystics, as Saint Teresa of Jesus and Saint John of the Cross. Osuna and Laredo, in their works, interpreted the *daughters of Jerusalem* like the fusion point between the creatures and the divine love and also represent the virtues and vices of the soul in its purification process.

The *daughters of Jerusalem* also appear in the biblical exegesis of the Spanish Renaissance in the works of Cipriano de la Huerga, Benito Arias Montano and Friar Luis de León. In each of these exegetic works the *daughters of Jerusalem* are related with bucolism and distinguish of them for the particular qualities of the environment, such as huntswomen and companions of gods and shepherds. Friar Luis de Leon is the author who establishes with more clarity a link between the bucolic atmosphere and the mystic tradition, through the figure of the *daughters of Jerusalem* of the biblical *Song*.

This confluence between the GreekLatins and Judechristians traditions in the work of friar Luis de León – specially in his *Traducción y declaración del libro de los Cantares de Salomón* – would be the poetical and ideological basis which served as a reference to Saint John of the Cross to create the imagery of

the *Spiritual Canticle* where the embrace of both traditions in a verse like *!Oh nymphs of Judea!* is even more surprising.

The third chapter of this research tries to prove the process that carries Saint John of the Cross to fuse in *!Oh nymphs of Judea!* two traditions which shape the western culture. In first place the verse is presented into a context of the work of the Carmelite poet and the hard conditions of the Toledan captivity in which germinate the first lines of the *Spiritual Canticle*. In second place is suggested the hypothesis on the *finding* of the verse by means of the use of the *contrafaction* and the exercise of the *lectio divina*. Then a route is made across the hermeneutic reception of the verse from the author's statements to the present mentions. Finally is shown the process which has led to consider the verse *!Oh nymphs of Judea!* a hidden symbol in the folds of a paradox. In this way is demonstrated the embrace of the two traditions which base the western culture on a verse which, by the economy of its language, is possible to identify as a genuine symbol inside the saintjohnist poetry.

GENERAL CONCLUSIONS

Cuando más alto subía
deslumbróseme la vista,
y la más fuerte conquista
en oscuro se hacía;
mas por ser de amor el lance,
di un ciego y oscuro salto,
y fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

ST. JOHN OF THE CROSS

In looking back over the road travelled through *Oh nymphs of Judea!*, amazement is inevitable that just a single verse from St. John of the Cross has been able to carry us so far and bring us back with a spirit kindled by the flame of the poetry and the mysticism that flutters in the depths of the centuries. Despite the joy caused by this double movement, the sensation remains, however, that any intent to reveal the secret of the *songs* of the Carmelite poet increases their mystery. Once more the words of the author of the *Spiritual Canticle* are fulfilled, warning of the *breadth* of his liras and the incapacity of the language to express them. Nonetheless, as *blind and dark* as this attempt has been, some findings have remained within the *scope* of our gaze, which, as a conclusion can serve as a stimulus for undertaking a new journey through the deep waters of the *poetic activity* of St. John of the Cross.

The first thing that should be clarified in these final notes is that the transmutation of *Oh daughters of Jerusalem!* from *Song of Songs* into *Oh nymphs of Judea!* of the *Spiritual Canticle* is the starting and arrival point of the poetic-ideological and theological-mystical itinerary that has given form and content to this research. In fact, exploring the meaning of the concepts that make up the verse *Oh nymphs of Judea!* has been the first step on the road that, seamlessly, communicates the semantic heritage of each concept with the poetic imagination of St. John of the Cross. In the same way, the demonstration that *Oh nymphs of Judea!* is an embrace that fuses the two traditions constituting western culture has been the arrival point that gives meaning to the entirety of the work undertaken. The conclusions of this research is based on this double perspective.

As for the diachronic view of the terms that make up the saintjohnist verse, it can be concluded that the *nymphs* as well as the *daughters of Jerusalem*, despite having a different cultural origin, possess similar characteristics with regard to their nature, to the poetic *ingenium* that engendered them and to the symbolic charge that they acquired with the passing of time.

The *nymphs* and the *daughters of Jerusalem* share, in the first place, a feminine anthropomorphic aspect, recognised by their singular beauty, which, in turn, has created a variety of meanings that go from being considered virgins and brides to wives and lovers. In fact, the semantic and aesthetic processes in both cases have not been free of difficulties in specifying a clear definition of their identity. For this reason, it is concluded that the *nymphs* as well as the *daughters of Jerusalem*, more than denotative concepts, suggest a connotative type from the semantic viewpoint. This connotation was enriched with the poetic-ideological contribution that each of the figures acquired in the area of their respective cultural traditions.

In second place, the *nymphs* and the *daughters of Jerusalem* are re-created in two poetic-literary environments that have the virtue of allowing the tracing of a path from their origins up to the poetic imagination of St. John of the Cross. On the one hand, the nymphs entered in western literature through the flow of epic Greek poetry and have Book XIII of the *Odyssey* as their basic text, while the *daughters of Jerusalem* erupted in the Biblical world through the glowing love poems of *Song of Songs*. The nymphs are integrated into the rising bucolic theme of the *Idylls* of Theocritus and imbued the pastoral life with sensuality that later inspired Virgil's *Bucolics* and the *tradition of eclogues* whose airs even reach Dante, Petrarch, Boccaccio and Sannazaro; on the other hand the incantation of the *daughters of Jerusalem* became one of the most relevant motifs of the *Songs*, generating an endless number of exegetic interpretations in later centuries; from the ancient allegories of *Targum*, the *Midrash* and the *Mishnah* up to the medieval interpretations of Rashi and Ezra, and from the Christian allegories of the Origins of Alexandria up to the sermons of St. Bernard of Clairvaux, where the *daughters of Jerusalem*, already changed into souls, ascend through the path of perfection towards unity with God.

If the nymphs advanced down the paths of Petrarchism to the banks of the Tagus where Garcilaso transformed them into Castilian *weavers* and Sebastián de Córdoba into Christian virtues, similarly the *daughters of Jerusalem* reached the hybrid passage of Spanish Renaissance humanism where the *ingenium* of Benito Arias Montano and Fray Luis de León would recreate their figure with the bucolic features of the hunting nymphs, companions of Diana.

In the third place, the *nymphs* and the *daughters of Jerusalem* were propagated under mystical ideologies and experiences typical of their cultural settings. On their part, the *nymphs* emerged from Orphism as fertility gods, in the Pitagorism as copies of the soul, in the Platonic dialogues as icons of love and beauty; while the *daughters of Jerusalem* were sheathed by theological nuances to represent, according to St. Gregory of Elvira, the new multitudes that follow Christ, and the Church according to the thought of St. Augustine.

From Porphyry, the Homeric nymphs acquired a high symbolic connotation that represented the souls that are incarnated in the world and that later return to the absolute unity through an ascensional process of purification; and from Pseudo-Dionysius the Areopagite, the *daughters of Jerusalem* also entered the work of Christian mysticism as symbols of the souls that live distanced from the primordial unity and want to return to it. The Florentine Neoplatonism resorted to the human-divine nature of the nymphs to symbolise the ascensional process of love towards pure beauty as the maximum expression of the spirit; the world of the Kabbalah, for its part, turned to the *daughters of Jerusalem* to symbolise the descent of the souls, possessed by the *Shejiná* (divine grace), that later aspired to ascend in order to form part of the celestial Jerusalem. This ascensional idea of the soul represented by the *daughters of Jerusalem* in the Judaeo-Christian mysticism continued in the Rhinish-Flemish mystics, from Meister Eckhart to Ruusbroec, and, in the same way, it passed to Spanish mysticism with Francisco de Osuna and Bernardino de Laredo, in whose works the *daughters of Jerusalem* represented the souls that, following a purification process, are inhabited by divinity.

Shortly thereafter, *nymphs* and *daughters of Jerusalem* were found in the shadow of a deplorable prison of Toledo where it occurred to an imprisoned poet to contemplate the two figures and recognise in them the fibres that united them despite the differences that distanced them. To the amazement of this finding, the Carmelite poet could only pronounce a *stammering*: *Oh nymphs of Judea!*

In this way, the diachronic view of the terms of the saintjohnist verse allowed concluding that the *nymphs* and the *daughters of Jerusalem* are a poetic-ideological and mystical-theological amalgam that reached the imagination of St. John of the Cross and was used by him to express symbolically that *unspeakable experience* where he was given to contemplate that the two cultural traditions in which he had been trained fused in an unthinkable embrace.

Oh nymphs of Judea! is also the arrival point of this research. The conclusions in this regard centre on the embrace of the two traditions that configure the western world in the brevity of the saintjohnist verse. It is advisable to clarify that it does not deal with presenting this embrace as if it were the first time the two traditions unite—in fact the diachronic view has demonstrated that there are precedents— but rather of making clear the quintessential union of the two cultures in the verse of St. John of the Cross.

In the first place, the immediate context has been reconstructed that gave origin to the verse. The prison of Toledo was the experience that plunged the Carmelite poet into a state of absolute solitude and silence that led him to turn to his Biblical and poetic memory and to prayer to survive. From this dire circumstance, it has been confirmed that the *creative activity* of the poet in his captivity could be nourished from two influences that, in turn, represent the two cultural traditions in which he had been trained.

On the one hand, by resorting to his memory, the poet had access to a panorama of bucolic and Biblical reminiscences—the memory of the *Églogas* of Garcilaso and the poems of the Song of Songs—that permitted him to perform an exercise of mental *contrafaction* due to not having the means to write. The research on this subject leads to concluding that a large part of lyrical

expression, especially of the *Spiritual Canticle*, could have been created in this way. The second influence of the *creative activity* of the poet is related to his religious experience of prayer. It has been demonstrated in the third chapter of this research that St. John of the Cross knew and practiced the *lectio divina* or prayerful reading of the Bible. From this ascertainment it can be inferred that, during his stay in the prison, the poet progressively transmuted his prayers in a personal *lectio divina* from the Biblical texts that he had memorized, among which was the *Song of Songs*. Through the degrees of *lectio divina* (*lectio, meditatio, oratio* and *contemplatio*) the poet managed to fuse his *poetic imagination* and his *Biblical memory*, in such a way that *Oh nymphs of Judea!* would be the result of this fusion on the plane of a profound *mystical contemplation* that, to a great extent, is similar to *poetic contemplation*.

In the second place, the research has been focused on the analysis of the verse *Oh nymphs of Judea!* as the saintjohnist symbol that has always been considered a paradox. The contemplative analysis of the verse led to discovering that, behind the architecture of contradictory terms, there is an arm capable of unifying opposites and of redirecting the path that communicates with the origin of all that had been created. The fact that the nymphs go back to Homeric times and the *daughters of Jerusalem* to the depths of the Biblical centuries, it is only a suggestion that human nature, through intuition, could also go back to the primordial origin and recognise itself unified in the embrace of love. *Oh nymphs of Judea!* is the symbol that summarises the transit of the human soul through life, through love, through things, through dreams and the revelations of the intricate panorama of Western history. *Oh nymphs of Judea!* is the saintjohnist symbol that represents the *new cosmos* of the soul that has overcome the differences of the sensorial world, including culture, in order to be fused in primordial unity. This is the core finding of this research: the contents of the verse *Oh nymphs of Judea!*, usually judged enigmatic and disturbing, have been, in a way, clarified in the symbolic embrace of the two primordial traditions of Western culture. This is its secret, that by revealing part of its mystery, it allows reconciling the topic of the two sides of the *creative activity* of St. John of the Cross, the poetic side and the mystical. One of the greatest satisfactions of this research is derived from contributing to completing that *mystical side* that

Dámaso Alonso refrained from exploring in his magnificent study on the poetry of the Carmelite poet.

The results of this research, always partial, aspire to be constituted in a freer and more creative proposal for the interpretation of the attractive enigmas of the work of St. John of the Cross. In light of this doctoral thesis work, new studies can be made on other verses of the *Spiritual Canticle* similar to *Oh nymphs of Judea!*, continuing in this way an exploration that proposes new possibilities of analysis of the poetic imagination of St. John of the Cross.

